

БИБЛИОТЕКА
ПРОИЗВЕДЕНИЙ,
УДОСТОЕННЫХ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ПРЕМИИ СССР



Борис Сучков.

Исторические судьбы реализма

Борис Сучков.



БИБЛИОТЕКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ, УДОСТОЕННЫХ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ СССР



Постановлением
Центрального Комитета КПСС
и Совета Министров СССР
члену-корреспонденту Академии наук СССР
СУЧКОВУ
Борису Леонтьевичу
за книгу
«Исторические судьбы реализма»
присуждена
Государственная премия СССР
1975 года.

Борис Сучков

Исторические судьбы реализма

РАЗМЫШЛЕНИЯ
О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ

Издание четвертое

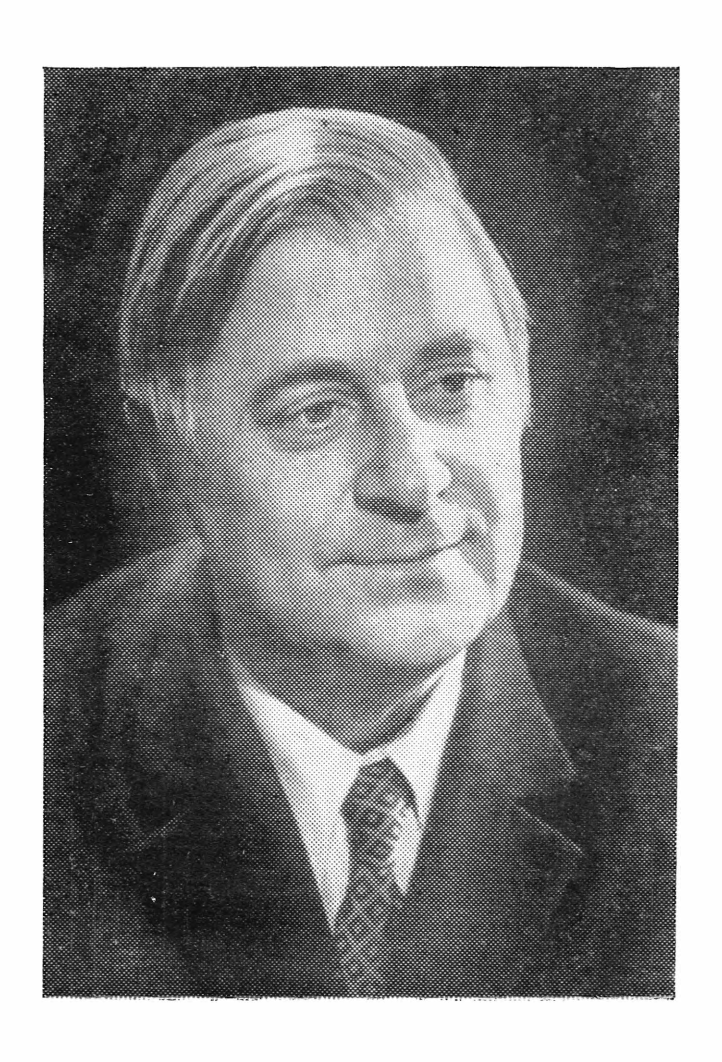
МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1977

8Р 2
С 91

В книге Б. Сучкова исследуется вопрос о развитии и границах реалистического метода, дается характеристика его свойств и отличий от других творческих методов — классицизма, романтизма, современных течений в искусстве и литературе. Автор освещает проблему становления и утверждения социалистического реализма, анализирует присущие ему черты, особенности.

Вбирая обширный материал — от античности, эпохи Возрождения и до наших дней, — монография вооружает читателя цельным представлением о реализме и его эстетике в их связях с философской и общественной мыслью своего времени. В книге дано определение генезиса искусства, глубокий анализ творчества мастеров социалистической культуры, широкая характеристика современного состояния зарубежной литературы.

С $\frac{70202-065}{083(02)-77}$ 365—77



I. Реальность и реализм

Образное мышление, являясь родовым свойством искусства — этого важнейшего вида чувственно-интеллектуальной деятельности человека, всегда использует в акте художественного творчества те представления, которые порождаются в человеческом сознании внешним миром. Такова природа познавательной способности нашего разума.

Даже если художник измышляет и изобретает нечто стоящее, по его мнению, за гранью реальности, он неизбежно лишь пересоздает составные части того целого, которое называется действительностью.

Когда Иероним Босх живописал искушения святого Антония и населял свои картины чудовищами, забравшимися в келью аскета из преисподней, то для передачи их внешнего облика он использовал строительный материал, который ему щедро предлагала реальность. Бесы и бесенята, испытывавшие терпение и веру отшельника, несмотря на необычность своих внешних форм, состояли из весьма обычного естества. Босх слил в их телах те зримые элементы природных существ и изготовленных человеком вещей, которые он видел каждодневно. Он только сдвинул и увеличил нормальные их пропорции, поставил части тел живых организмов в необычные сочетания, соединил простые предметы — кастрюли, ножи, шлемы — с хвостами и усиками насекомых, приделал к туловищам животных туловища пауков, кузнечиков, заключил эти противоестественные фигуры в латы и сдобрил создания своей разбушевавшейся фантазии приправой человеческих эмоций, заставив выходцев из ада вести себя так, как ведут себя злые и озорные люди. Поэтому его картины, поначалу ошеломлявшие зрителя своей как бы принципиальной противоположностью повседневному опыту, вполне естественно и закономерно укладывались в круг привычных для человека того времени понятий о мире.

Фантастические картины Калло или «Капричос» Гойи, то есть те произведения искусства, в которых художники сознательно и преднамеренно освобождали со-

зданные ими образы от внешнего сходства с обыденной действительностью, на деле опирались на те элементы интеллектуальных, эмоциональных и зрительных впечатлений, которые объективно порождались реальностью.

И тогда, когда примитивное человеческое сознание придавало плодам своего воображения атрибуты божественности и средствами искусства запечатлевало свое понимание божества и представление о нем, облекая в плоть создания своей фантазии, оно не вырывалось за пределы сущего на земле. Идолы и тотемы первобытных народов, божества древних, погибших цивилизаций — чудовищные и кровавые; мистериальные символы и культовые маски,— в них внимательный взор не может не усмотреть элементов реальных представлений о мире, отраженных в человеческом сознании. Даже столь «беспредметный» вид искусства, как, например, орнамент, содержит в себе или сочетание геометрических форм вещей, то есть отражение их объективных соотношений, или условные изображения зверей и растений, или соединение того и другого.

Не случайно некоторые теоретики абстракционизма, как в свое время и его основоположник Василий Кандинский, желая обосновать эстетику этого угасающего ныне течения современного искусства, утверждали, что абстрактная живопись якобы отражает «внутреннее содержание мира». В статье «К вопросу о форме», опубликованной в альманахе «Дер блауе райтер», ставшем теоретическим манифестом ультранового искусства, порывавшего с конкретной реальностью, Василий Кандинский уподоблял «...абстрактные или абстрагированные формы (линии, плоскости, пятна и т. д.)», при посредстве которых должны были отныне создаваться живописные произведения,— буквам алфавита. Рассматриваемые сами по себе как «вещи» или значки, буквы тоже предстают некиими абстракциями — непостижимыми и непонятными. Они обретают содержательность лишь тогда, когда форма буквы соединяется с ее значением в воспринимающем текст сознании. Согласно воззрениям Кандинского и его сторонников, формальные и отвлеченные элементы живописных композиций, выполненных в абстракционной манере, являлись выражением

«творческого духа», наполняющего их смыслом. Кандинский, определяя сам «творческий» дух как «абстрактный», тем не менее вынужден был отметить, что «материя есть кладовая, из которой дух... выбирает необходимое, подобно тому как это делает повар»[1]. Таким образом, несмотря на все оговорки, Кандинский возвращался все к той же реальности, от которой он хотел оторвать и отрывал искусство.

И последующие представители этого направления, считавшие, как подчеркивал Мишель Сейфор[2], что искусство не должно напоминать о видимой реальности, защищая свою эстетическую теорию, утверждали, что полотна абстракционистов передают последние открытия в области физики ядра и проникают в структуру космоса. Но физика ядра, процессы превращения энергии столь же реальны, как деревья и плоды, скалы и здания, люди и цветы — все то, что изображала и изображает фигуративная живопись, которую отрицают представители абстракционизма, обвиняя ее в слепом эмпиризме. Разумеется, эта апелляция абстракционистов к микрокосму — к невидимой, но познаваемой человеческим разумом реальности — чистая спекуляция, ибо нет ничего общего между произвольным нагромождением красок и линий на их картинах, выдаваемых за изображение процессов, идущих в странном мире элементарных частиц, и действительным движением самих этих частиц. Примечателен лишь характер аргументации, способ защиты абстракционистами своих эстетических позиций: борясь с реальностью мира, они перед ней капитулируют.

Но искусство не ограничивает себя одним воспроизведением облика реальности и не стремится рассматривать свои создания лишь как *подобия* действительности. Оно не смешивает и не должно смешивать своих созданий с порождениями внешнего мира, ибо оно не только вбирает в себя впечатления и представления, вызванные

---

[1] «Der Blaue Reiter». Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, Piper, 1967, S. 132.

[2] Michel Seuphor. L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres. Paris, Maeght, 1950.

реальностью, но и выражает внутренний духовный мир человека, его опыт, его личность, его отношение к миру внешнему. Оно потому и заняло столь важное положение в человеческой жизни и истории, что в нем с наибольшей полнотой и наглядностью человек реализует себя как творец.

Искусство, обращаясь при помощи эстетических средств к сложной области человеческих мыслей и эмоций, оказывает тем самым активное и значительное воздействие на общественное бытие. Как особый вид духовной, эмоционально-интеллектуальной деятельности человека, оно обладает известной самостоятельностью по отношению к действительности и одновременно зависит от нее. На эту сложную и богатую диалектику отношений искусства с действительностью с удивительной проницательностью указал Гёте. Полемизируя с Дени Дидро, который сужал функции искусства, сводя их к задаче прямого воспроизведения художником природных явлений, Гёте писал:

«Искусство не стремится состязаться с природой во всей ее широте и глубине, оно держится на поверхности явлений природы; но у него есть своя собственная глубина, своя собственная сила; оно фиксирует высочайшие моменты этих поверхностных явлений, обнаруживая то, что есть в них закономерного — совершенство целесообразных пропорций, вершину красоты, достоинство смыслового значения, высоту страсти.

Природа представляется нам действующей ради себя самой; художник действует, как человек,— ради человека. Из того, что представляет нам природа, мы лишь в скудном количестве отбираем себе в жизни нечто такое, чего стоит желать, чем можно наслаждаться; то, что приносит человеку художник, должно быть все целиком доступно и приятно чувствам, все целиком... должно давать наслаждение и действовать умиротворяюще, все должно давать пищу духу, все должно просвещать и возвышать; и художник, признательный природе, которая произвела и его самого, приносит ей, таким образом, обратно некую вторую природу, но природу, рожденную из чувства и мысли, природу человечески завершенную.

Но если все это должно происходить таким образом, то гений, художник по призванию, должен действовать согласно законам, согласно правилам, которые предписаны ему самой природой, которые ей не противоречат, которые составляют величайшее его богатство, потому что с их помощью он научается подчинять себе и применять как богатства своего дарования, так и великие богатства природы» [1].

Реальность есть первооснова образа. И это вполне естественно, ибо искусство — это своего рода метаязык, на котором издревле говорит человечество, и, подобно тому как слово не может существовать без соответствующего понятия, обозначение без обозначаемого, так и искусство, оставаясь искусством, сохраняет содержательность образа, то есть его соответствие объективно сущему или в сфере природы, или в сфере человеческой мысли и чувства, которые тоже есть данность бытия, столь же доподлинная, как и вещный мир.

Понятие реальности, с которой взаимодействует искусство, есть понятие объективное. Оно обнимает собой весь мир человека, в котором он живет, мыслит и творит. Поэтому метафизично и непродуктивно разделение реальности на «внешнюю» и «внутреннюю», свойственное философии и эстетике, отрывающим сознание и искусство от их материнской почвы, обрубающим корни, которые питают и придают силы человеческому духу. Объективная реальность, разумеется, не вливается автоматически и непосредственно в человеческое сознание: овладение ею человеческим интеллектом многоступенчато и диалектично, но сознание человека не автономно от мира. Оно суть его порождение и отражение. Несмотря на внешнюю тривиальность этой мысли, на ней постоянно приходится задерживаться, поскольку, начиная с времен античности и кончая днями нашими, вокруг нее идут непрестающие споры, ибо они затрагивают самую суть познавательной способности человека.

И если порой для творческого воображения внутренний, духовный мир творца, сфера его переживаний, чув-

---

[1] Гёте. Мои необычные мысли о рисунке. В сборнике: «Вольфганг Гёте. Статьи и мысли об искусстве». М., «Искусство», 1936, стр. 90—91.

ствований и помыслов предстает как единственная самоценная действительность, более важная и объективная, чем подлинная реальность, то это не означает, что человеческая мысль созидает *нечто* из *ничего*. Самая творческая фантазия, при всей ее свободе и возможной отчужденности от жизненной эмпирии, тем не менее обусловлена объективностью бытия и поэтому есть его элемент, позволяющий понять и оценить особенности объективной реальности. Этим и объясняется историческая значимость искусства и всего художественного творчества.

Роль фантазии в искусстве, как и вообще в творчестве, исключительна. Художественное воображение, будучи ферментом творчества, его непременным условием, лежит в основе его прогресса, постоянного обновления, обогащения его небывалыми ранее эстетическими ценностями.

Разумеется, творческий процесс, создание художественных произведений, несводим к комбинаторике, операциям над реальными элементами объективного мира, ибо акт творчества есть акт открытия нового в сущем, качественная ступень в самопознании человека, в освоении человеком мира, сил и законов, в нем действующих. Но почвой и арсеналом фантазии была и останется реальность. «Да и что, вообще, может изображать художник, кроме земной действительности? — справедливо писал Валерий Брюсов [1].— Что другое знает он? Ничего и никогда. Пересмотрим длинный ряд описания в искусстве воображаемых миров, все утопии и фантастические рассказы от Лукиана через Сирано де Бержерака или Фонтенеля до Жюля Верна, Уэласа, Ж.-А. Но, все изображения ада и рая, от эллинской вазовой живописи, где Одиссей беседует с Тиресием, через Орканий,Ботичелли, Босха до У. Блэка и др.; везде — земля, и только земля, menschliches allzumenschliches» [2]. В опоре творческого воображения на материнскую почву реальности — залог его бесконечного развития.

---

[1] Валерий Брюсов. Нео реализм. Современник. Сб. № 1. М., изд-во «Современник», 1922.

[2] Человеческое, только человеческое (нем.).

Сопровождая человека на всем протяжении истории, развиваясь и совершенствуясь вместе с развитием и совершенствованием человеческого разума, искусство никогда не было для человека только праздной забавой, источником отрешенного от нужд жизни наслаждения или средством удовлетворения чисто эстетической потребности. Двоякая функция искусства — познавательная и эстетическая, слитые воедино и не существующие порознь друг от друга, — проявилась сразу же в момент зарождения самого искусства.

Уже первые дошедшие до нас наскальные изображения охотничьих сцен, поразительные по точности и экспрессии исполнения, сочетали в себе обе эти стороны искусства. Создавая свои рисунки, первобытные художники, несомненно, отдавались радостной власти и очарованию линий и красок, перенося на неподатливый гранит теснившие их душу образы и впечатления. Видимо, не только они — неведомые творцы эстетических ценностей, но и их косматые соплеменники испытывали наслаждение от сверкнувшей в дикой орде молнии искусства. Вместе с тем наскальные рисунки запечатлели и моменты ритуального магического действа, бывшего одновременно и трудовым действием,— заклятие темных и грозных сил земли и неба, влияющих на жизненные процессы, шедшие внутри рода.

Для первобытного искусства уже огромное значение приобретают *связи*, однако не между отдельными изображениями, которые поэтому не соединялись в целостную систему, какой является завершенное художественное произведение. Каждое изображение в наскальной живописи обладает самостоятельностью, оно атомистично и никак не взаимодействует с другими, соседствующими изображениями, столь же атомистичными, как и оно. Тем не менее каждое из созданий первобытного художника было включено в систему связей более универсальную, нежели система эстетическая, и вовлекалось в сферу трудовых и магических представлений и навыков рода. Даже в час своего возникновения, в изначальную пору своего бытия искусство не было автономно от общественной жизни человека.

Джон Томсон, один из современных исследователей первобытной культуры, писал: «Австралийцы имеют обыкновение разрисовывать или расписывать скалы и стены пещер фигурами людей и животных... Среди человеческих фигур имеются и мужчины и женщины, причем женщины изображены с утрированными половыми признаками. Все животные и растения, насколько их можно определить, принадлежат к съедобным видам: кенгуру, ящерицы, плоды нальго... За истолкованием этих рисунков мы можем обратиться к самим туземцам, которые до сих пор пользуются ими для ритуальных целей. В начале сезона размножения рисунки делают заново или подправляют с целью вызвать дождь, или содействовать размножению изображенного вида. Это должно обеспечить изобилие кенгуру и плодов нальго и способствовать плодовитости женщин» [1]. Отмечая наличие общих черт между бушменским искусством и пещерной живописью эпохи верхнего палеолита во Франции и особенно в восточной Испании, Томсон указывает далее: «Сходство настолько велико, что некоторые ученые считают, что они (эти рисунки.— *Б. С.*) выполнены одним и тем же народом... В настоящее время все археологи придерживаются единодушного мнения, что первоначальное назначение этих рисунков было магическим» [2]. И наконец, касаясь вопроса о генезисе искусства, он пишет: «Искусство вырастает из ритуала. Высказанное в общей форме, это положение ни один серьезный исследователь не мог бы отвергнуть» [3].

Действительно, связь искусства с ритуалом очевидна. Однако она не столь причинно обусловлена, как утверждает Томсон и те археологи и искусствоведы, которые разделяют сформулированную им точку зрения на генезис искусства. Ритуал и связанные с ним церемонии и обряды, бесспорно, содействовали формализации, вернее, упорядочению элементов искусства, но сам по себе ритуал возник помимо искусства и параллельно

---

[1] Дж. Томсон. Исследования по истории древнегреческого общества. М., Изд-во иностранной литературы, 1958, стр. 47—48.
[2] Там же, стр. 49.
[3] Там же, стр. 464.

с кристаллизацией, становлением обладающего эстетическими свойствами образного мышления человека. Ритуал отвечал иным, не только эстетическим потребностям человека и всего коллектива первобытных людей. Нет никаких веских оснований связывать, например, палеолитическое искусство малых форм, или, как его принято называть, l'art mobilier («подвижное искусство»), объединявшее весьма многие виды художественного творчества первобытных людей — резьбу по камню или кости, мелкие скульптурные поделки, маломасштабную графику и орнамент,— с некиим ритуальным действом. Искусство формировалось не в зависимости от выработки и совершенствования тех или иных ритуалов, а по мере обогащения самого сознания человека и расширения его общественного опыта.

В начальной стадии своего становления сознание человека, несомненно, не было способно овладеть всеми фактами действительного мира, в котором человек существовал и боролся за собственное выживание. Явления реальности, входившие в сферу человеческого восприятия, совпадали и идентифицировались с их образом весьма прочно. Образ не обладал полисемией, многозначностью, и его особенность и природу можно определить как *эйдетическую*. Поэтому многие палеолитические рисунки были натуралистичными, почти фотографичными. Эйдетичность, то есть полное совпадение объекта восприятия и изображения с его зримым воспроизведением, отвечала уровню сознания, еще не способного расчленять понятия и факты внешнего мира и устанавливать между ними иерархию связей и зависимостей. Эйдетизм, предметность изобразительности была явно недостаточна для развития искусства, поскольку она не позволяла передавать отвлеченные понятия, которых в опыте человека и коллектива возникало все больше.

С началом процесса расчленения и вычленения в ходе жизненной практики человеческого коллектива разнохарактерных явлений действительного мира возникает *символизация* объектов изображения, немыслимая без развития способности к сопоставлению, ассоциативному

сопряжению разнородных фактов, входивших в повседневный опыт человека.

Подобного рода схематические, символические и знаковые изображения, порой весьма трудно разгадываемые, бытуют в первобытном искусстве наряду с эйдетическим воспроизведением объектов реального мира. Между ними существует различие не только в манере исполнения: они соответствуют неодинаковым фазам эволюции сознания. Но и принцип символизации явлений внешнего мира не мог стать единственной базой развития искусства, поскольку он недостаточно удовлетворял коммуникативные потребности формирующегося человеческого коллектива.

Решающее значение для развития искусства приобретало сочетание обоих принципов воспроизведения объектов внешнего мира — жизнеподобно-эйдетического и символического. Изображения, объединяющие обе эти формы, соответствовали весьма высокому уровню абстрагирования и имели обобщающий характер. Для такого рода изображений важны были не только те предметы или объекты сами по себе, которые изображаются, а та цель или смысл, ради чего они становились частью и моментом цепи умозаключений или чувственно-эмоциональных переживаний первобытного коллектива. На этой фазе своей эволюции искусство стало включаться в ритуал, который, однако, не мог охватить и вобрать в себя все его элементы и изобразительные средства. Не только на древнейших, но и на более поздних этапах развития сознания ритуал не поглощал все искусство, и оно эволюционировало внеритуально, как самостоятельный вид творческой деятельности человека. Сказанное можно отнести и к словесному искусству, которое не только обслуживало ритуал, но в еще большей мере удовлетворяло дифференцирующиеся потребности человеческих коллективов, чья структура начинала усложняться. Связывать наглухо генезис искусства с ритуалом, как это нередко делается в работах, посвященных вопросу происхождения искусства, нельзя еще и потому, что тем самым искусству приписываются только утилитарные функции — через установление его связей с магическим действом. Но мотивы, толкающие человека на

художественное творчество, гораздо сложнее, чем простое удовлетворение той или иной практической нужды. Оно раскрывает духовные и эмоциональные богатства человека, приобщает его к красоте, дает выход многим не осознаваемым без эстетического переживания чувствам и настроениям, приносит особую, очень впечатляющую форму удовольствия и наслаждения. Столь сложную гамму ощущений, переживаний, размышлений ритуал не мог предоставить человеку. Приспосабливая выразительные возможности искусства к собственным задачам, ритуал со временем консервировал их, превращая в окаменевшую традицию. Благодаря жесткости и устойчивости своего кода ритуал, сохраняя собственную формализованность, неизбежно утрачивает содержание. Оно выветривается и подвергается необратимой эрозии. Поэтому ритуализация искусства была лишь одним из моментов его длительного и сложного развития. Гораздо продуктивнее, нежели связь с ритуалом, для эволюции и обогащения художественного мышления оказались изначально найденные способы эстетического освоения реального мира и выражения представлений о нем — символический и эйдетический. Синтезированные в обобщающую художественную изобразительность, они отвечали глубинным нуждам коллектива и соответствовали потребностям развивающегося человеческого сознания.

Так уже в седой древности, на заре человеческой истории, в первоначальную пору формирования сознания, образами искусства начинал говорить общественный опыт человека: желание выразить впечатления от бытия сливалось в первобытном искусстве со стремлением объяснить и познать самое бытие.

Это драгоценное свойство искусства, проявившееся еще в его колыбели, позволяет видеть в нем великую летопись и своего рода особую память человечества, историю, рассказанную в слове, мраморе или красках бесчисленными доброхотными историками, полнее и ярче запечатлевавшими события жизни и духовный облик ушедших в вечность цивилизаций, нежели ветхие листы пергамента, хранящие законодательные акты и хозяйст-

венные распоряжения властителей, или бессловесные памятники материальной культуры, чьи свидетельства перелагают на внятный нам язык ученые археологи и историки.

До сих пор нам понятны помыслы и чувства граждан греческого полиса или Великого города благодаря трагедиям Эсхила, беспощадной насмешке Аристофана, напряженной лирике Катулла. Бессчетное число раз цвели и отцветали ковыльные степи Придонщины, истлели и превратились в прах кости русичей, половцев и хозар, а голоса русских воинов, зачерпнувших шеломами светлую влагу Танаиса, доныне звучат в нашем сердце, сбереженные для вечности безвестным певцом «Слова». Бурные политические страсти, кипевшие в италийских городах в пору, когда люди нашей части света открыли для себя нетленное творческое наследие маленького народа, жившего на южной оконечности Балканского полуострова и создавшего непреходящие духовные ценности, донесены до нас и терцинами «Божественной комедии» Данте и живописью «Страшного суда» Микеланджело.

Искусство всегда, во все времена своего существования, очень точно, подобно своего рода барометру, отмечало перемены в ходе исторического движения, грозы и бури, сопровождающие общественное развитие человечества. Крушение гуманистических идеалов эпохи Возрождения, смятых и раздавленных в период рождения и формирования буржуазных общественных отношений, отразилось и в поздних трагедиях Шекспира, и в мудрой печали «Дон Кихота», и в гномической философии Кальдероновой трагедии «Жизнь есть сон», прозвучавшей как похоронный звон по деятельному, оптимистическому миру ренессансной культуры. И своего рода прелюдией к девятнадцатому, «железному» веку, неизмеримо обострившему противоречия собственнического общества, явились и мрачная сатира Свифта, и трагические мотивы, вторгавшиеся в просветленную стихию моцартовского симфонизма.

Облик мира, возникший в произведениях искусства, не будучи мертвым слепком, рабской копией с действительности, сохранил и сохраняет краски и запахи земли

лишь потому, что искусство во все времена выражало существенные стороны жизни человека, общества и природы. Содержательность — основная, неотъемлемая черта, родовая примета подлинного произведения искусства, его стихия, его сердцевина. Искусство не может не подчиняться великой дисциплине реальности, но это не означает, что оно всегда и во все времена было искусством реализма.

Реализм как творческий метод — явление историческое, возникшее на определенном этапе развития человеческого разума, в ту пору, когда перед людьми возникла неотвратимая необходимость осмыслить сущность и направление движения общества, когда люди стали отдавать себе отчет — сначала стихийно, а затем и осознанно, — что человеческие поступки и чувства не есть следствие страстей или божественного промысла, а определяются реальными, или, точнее, материальными, причинами. Метод реализма возник в искусстве тогда, когда перед членами гражданского общества встала задача познать скрытые от непосредственного созерцания силы, которые обусловливают действие механизма социальных отношений.

Приметы реальности, черты жизненной правды схватывало и запечатлевало дописьменное и письменное искусство слова, поскольку оно существовало и развивалось в недрах действительности, подобно тому как человек существует в земной биосфере. Однако на ранних стадиях развития искусства между изображением явлений действительного мира и интерпретацией, осмыслением этих явлений не было тождества. Проистекало это не от естественной многозначности, полисемии художественного образа — это свойство неотделимо от него как особого способа и формы обобщения и синтезирования объективных качеств и видов проявления целого, то есть жизни и субъективных аспектов ее восприятия художественным сознанием. Самое творческое мировосприятие не было подготовлено к реалистическому толкованию того, что изобразил художник. Говоря словами Маркса — художественно-религиозно-практически-духовное освоение мира на ранних стадиях творческой эволюции было мифологизировано, и эта мифологиза-

ция обладала универсализированным, то есть общезначимым и общераспространенным, характером. Так, например, для европейской античной литературы реальность представала в живом и естественном соединении с мифологией, имевшей весьма чувственно-предметную природу. И у Гесиода с его несколько тяжеловесной фантазией, и у педантичного Аполлодора боги и титаны предстают не только антропоморфными существами, но обладают всеми человеческими добродетелями и пороками, достоинствами и недостатками. Лишь по мере того, как мифологизм выветривался из литературы и становился рутинным, в ней стало пробивать себе дорогу открытое жизнеподобие, переходящее в натуралистическое изображение окружающего, что некоторые эстетики ошибочно принимают за реализм. Но и натурализм античной литературы не был свободен от мифологизирующей интерпретации сущего, поэтому ни «Эфиопика» Гелиодора, ни «Золотой осел» Апулея не стали родоначальниками реализма, хотя в них уже стали прорастать черты романной формы. Сменившее античную литературу христианское искусство было принципиально символичным, и хотя оно рассматривало предыдущий эстетический опыт как языческий, то есть негативно, тем не менее глубокие духовные связи с ним существовали, и вытравить их из художественного сознания оказалось невозможным.

В сочинениях Дионисия Ареопагита, и в первую очередь в его трактате «О небесной иерархии», сыгравшем громадную роль в формировании средневекового самосознания, который с полным основанием можно рассматривать как эстетическое обоснование христианского искусства, ощутима перекличка с объективно-идеалистической мыслью античности, с понятием идеи как первоосновы и перводвигателя бытия. Уже у Платона идея обретает божественность, и в «Федре» он говорил, что божество есть «...бесцветная, без очертаний, неосязаемая сущность, подлинно существующая, зримая лишь кормчему души — уму...» [1]. Дионисий Ареопагит, упо-

---

[1] Платон. Сочинения в трех томах, т. 2. М., «Мысль», 1970, стр. 183; 247.

добляя бога свету, не имеющему чувственного образа, подчеркивал, что бог «...сам в себе остается и постоянно пребывает в неподвижном и одинаковом тождестве...»[1] Примерно то же говорил и Платон, определяя суть божественного: «Из начала необходимо возникает все возникающее, а само оно ни из чего не возникает. Если бы начало возникло из чего-либо, оно уже не было бы началом. Так как оно не имеет возникновения, то, конечно, оно и неуничтожимо[2]. Однако между античным и христианским мыслителями лежит громадная историческая эпоха. Если для диалектика Платона атрибутом божественности, то есть объективной идеи, является вечное движение как залог бессмертия, то для Дионисия Ареопагита идея божества накрепко слита с идеей покоя, неподвижности, тоже связанной с бессмертием, но отражающей фундаментальную черту средневекового сознания, а именно мысль о завершенности мира и существующего в нем порядка.

Но коль скоро божество безвидно и является умопостигаемой абстракцией, то как же сделать доступной восприятию и созерцанию то, что по самой своей природе не имеет доступного человеческим чувствам образа? Дионисий Ареопагит — и его рассуждения имеют для эстетики средневекового искусства основополагающее значение — полагает, что образ божества и небесных чинов, то есть архангелов, начал, властей, сил, ангелов, следует и возможно передавать лишь опосредствованно, то есть «...признавая видимые украшения отпечатками невидимого благолепия; чувственные благоухания — знамениями духовного раздаяния даров; вещественные светильники — образом невещественного озарения... кратко: все действия, принадлежащие небесным существам, по самой их природе, нам переданы в символах»[3]. И далее он уточняет эту чрезвычайно важную для определения особенностей средневекового искусства мысль:

---

[1] «Святаго Дионисия Ареопагита о Небесной иерархии». М., 1896, стр. 4.

[2] Платон. Сочинения в трех томах, т. 2, стр. 181; 245.

[3] «Дионисий Ареопагит о Небесной иерархии», стр. 5.

«Итак, и от маловажных предметов вещественного мира можно заимствовать образы, не неприличные для небесных существ, потому что мир сей, получив бытие от Истинной Красоты (опять перекличка с платонизмом. — *Б. С.*), в устройстве всех своих частей отражает следы духовной красоты, которые могут возводить нас к невещественным первообразам, если только мы будем самыя подобия почитать, как выше сказано, несходными, и одно и то же понимать не одинаковым образом, а прилично и правильно различать духовные и вещественные свойства»[1]. Этот сознательный дуализм проходит через все средневековое искусство, определяя его специфику, требующую, как подчеркивал Ареопагит, принимать «подобия не в точном значении»[2]. Поэтому символика многих произведений средневековой живописи, кажущихся столь самоочевидными по содержанию, на деле весьма сложна и изощренна, начиная от своей цветовой гаммы и кончая предметами, на них изображенными. Так, белый цвет означал светлость, красный — пламенность, желтый — златовидность, зеленый — юность и бодрость. Образ льва, например, соответствовал понятию силы, образ вола — крепости, бодрости. Образы коней обладали многозначностью и, в первую очередь, символизировали покорность, но приобретали особый, сокровенный смысл в зависимости от своей окраски — белые символизировали сродство с божественным светом, вороные — неведомые тайны и т. д.

Символизм был и сильной и слабой стороной средневекового искусства,— расширяя ассоциативность изобразительных средств, оно нередко утрачивало или делало неясным точное значение того, что Ареопагит именовал духовными свойствами вещей. Так, например, в величайшем творении раннего русского Ренессанса — рублевской «Троице» — невозможно установить, кто из участников безмолвной духовной беседы является Христом. Мудрая гармония этой картины, трагизм предстоящего — муки самопожертвования во имя спасения людей — улавливаются и ощущаются зрителем с такой

---

[1] «Дионисий Ареопагит о Небесной иерархии», стр. 12.
[2] Там же, стр. 62.

властной силой потому, что в «Троице» ценно схвачена и передана не только ситуация, общепонятная для людей, но и цельное мировосприятие. Символизм выступает в картине лишь как момент обобщения. Там, где изобразительность имеет узкознаковый характер, она выступает как чистый декор, подтверждая ограниченные возможности применения знаков в системе изображения. Не до конца разгаданы и многие знаково-символические изображения на знаменитой гравюре Альбрехта Дюрера «Меланхолия», которая, как и «Троица» Рублева, отмечена переходностью от средневекового к ренессансному типу художественного мышления.

Жизненная мощь этих высочайших творений мирового искусства превозмогла исторически конкретные особенности их поэтики и вошла в духовную сокровищницу человечества благодаря общезначимости заключенного в них содержания.

Принцип воспроизведения искусством реальности, будучи объективной предпосылкой возникновения реализма, вместе с тем свойствен и другим видам и формам нереалистического и дореалистического искусства. Для рождения реализма как самостоятельного творческого направления было необходимо, чтобы искусство начало исследовать и изображать жизнь общества и человеческих характеров в их сложных, исторически взаимообусловленных связях.

Произведения ранних реалистов продолжают и посейчас сохранять свое действенное значение, потому что в них закрепился социальный опыт человека, они несут в себе зримую правду бытия, правду о народной жизни, о тех подлинных нуждах и запросах, которыми в прошлом были заняты умы людей различных общественных слоев и классов. Они показывают, как шел великий процесс расширения общественного самосознания человека, как люди, жившие в условиях собственнического мира, приходили с ним в столкновение. Писатели-реалисты, создавая своим коллективным трудом эпос нового времени, вольно или невольно, порой даже только силой своего трезвого и объективного изображения правды жизни, выносили приговор несовершенству общественного устройства.

В европейских странах возникновение и становление реализма как самостоятельного художественного течения было связано с крупными историческими изменениями — размыванием структуры феодальных отношений, определявших и место человека в обществе, и социальную психологию людей, их мировосприятие, диктуя им способы поведения в разветвленной системе иерархических социальных и духовных установлений феодального мира. При всей своей сложности и утонченности средневековое сознание не открывало личности тех возможностей, какие предоставило ей эмансипированное мышление и самоощущение человека поры Возрождения. Вырываясь из системы феодальных связей и отношений, человек начинал сознавать значение собственной индивидуальности, которая рассматривалась им, в отличие от теологической традиции, не как сосуд греха и скверны, а как живая личностная человеческая категория.

Человек начинал полагаться на свою волю и способности в мире, рассматривая его как область приложения своей энергии, и поэтому постижение мира в его реальности становилось для человека жизненной необходимостью.

Для средневекового сознания мир и существовавшие в нем порядки были стабильными, неспособными к изменению.

Излагая и создавая учение о небесной иерархии, Дионисий Ареопагит обосновывал тем самым необходимость соподчиненности, иерархичности земных порядков, которые, согласно его воззрениям, суть отражение порядка надмирного. Утверждавшейся системе феодальных отношений отвечало мировоззрение, рассматривающее мир как нечто уже завершенное, закрытое для изменений, ибо он возник согласно одномоментной воле создателя, установившего непременность законов, действующих в сотворенном им мире. И завершавший целую историческую эпоху средневекового мышления ангелический доктор — Фома Аквинский, вслед за которым на духовном горизонте европейского мира возникла блистательная звезда последнего поэта средневековья и первого поэта нового времени — Данте Алигье-

ри, — рассматривал *Порядок* (Ordo) как фундаментальный принцип мироустройства. Но там, где существует только порядок, нет и не должно быть пространства для сил, выступающих против порядка или действующих вопреки ему, нет пространства для истинной духовной свободы, самоосознания человека в неподвижном земном бытии, нет самооценки собственной личности как независимого творческого начала. Не случайно еще блаженный Августин — свидетель крушения Римской империи — сформулировал в своей «Исповеди» постулат, сохранявший действенное значение для всего средневекового мышления, гласящий, что время, то есть то, что делает наглядным самый процесс изменения, возникло лишь тогда, когда господь бог сотворил мир. И так как бог и его творения пребывают вечно, то истинным бытием обладает лишь *настоящее*, чего нельзя сказать ни о прошлом, ни о будущем, которые Августин соединял с воспоминанием и ожиданием. Рассуждая подобным образом, Августин не только решал сложнейшую философскую контроверзу. Его постулат выражал характернейшую особенность средневекового мышления — игнорирование изменчивости мира и бытия. Понимание того, что мир может меняться, медленно начинало кристаллизоваться лишь в эпоху Возрождения, когда человек в своей жизненной практике стал активно воздействовать на действительность, многое в ней меняя.

Если теократический идеал общественного миропорядка, определенный тем же Августином в его трактате «О граде божьем», и не был полностью воплощен в жизнь феодализмом и церковью, поддерживавшей и освящавшей феодальные институции, религия, как универсальная идеологическая система, тем не менее не давала человеку выходить из сферы своего влияния и включала личность в свой универсум. Но и эта идеологическая система размывалась многочисленными ересями, среди которых видное место занимали ереси, связанные с народными движениями и предматериалистической и материалистической философской мыслью, восходившей не только к материалистам античности, но и к Авиценне и Аверроэсу. Учения Сигера Брабант-

ского, Мейстера Эккарта, Марсилия Падуанского, их последователей и сторонников подготавливали переворот в мышлении, начинавшем считать источником истины самое реальность, а не божественное откровение. Размывание церковной идеологической системы имело своим результатом секуляризацию человека, обретавшего чувство независимости собственной личности, которая приходила в непосредственное противостояние не с «градом божьим» на земле, а с реальным миром и его доподлинными противоречиями.

Однако материалистическое течение средневековой мысли не было единственным источником и подготовителем умственного переворота, происшедшего в эпоху Возрождения и содействовавшего возникновению реализма. Самая ориентация мысли на объективную реальность отнюдь не приводила автоматически ни к материалистическому мировоззрению, ни к реализму в искусстве. Один из самых замечательных и глубоких мыслителей средневековья, создатель универсальной философской системы, объективно-идеалистической и теологической по своему характеру, Фома Аквинский писал в своем основополагающем труде «Сумма теологии», что истоком человеческого познания являются чувственные восприятия внешнего мира. Но, оговаривался он, отрезая самую возможность нетеологического восприятия мира и его толкования, чувственные восприятия не способны уловить сущность вещей и схватывают лишь их акциденции, то есть согласно философским представлениям того времени, всего-навсего некие их свойства.

Искусство эпохи средневековья оперировало элементами реальности, но они переплетались в нем с ирреальным представлением о мире и действующих в живой истории силах. Житийная литература, повествовавшая о чудесах и мучениях поборников христианской веры, являла собой весьма любопытное сочетание поразительной точности частных наблюдений над внешним миром с его символической интерпретацией. Жанр видений открывал безграничный простор для религиозной и эсхатологической фантазии при одновременном натуралистическом описании отдельных событий и эпизодов,

в первую очередь казней и мучений святых. Сцены пыток, например, в знаменитой «Золотой легенде» — этом вершинном памятнике средневековой житийной литературы — «...отличаются чудовищной жестокостью и описываются с крайним натурализмом. Автор словно хочет заставить читателей увидеть потоки крови и раздираемые пыточными инструментами тела, почувствовать запах горелого мяса, услышать хруст ломаемых костей. Читатель содрогается, приходят в ярость палачи, но сами жертвы ни воплями, ни стонами не обнаруживают своих мук, зато демонстрируют сверхчеловеческую выдержку и несгибаемую веру» [1],— писал исследователь средневековой литературы. Для мучеников, равно как и для авторов житий, земной мир и страдания отступали перед верой в жизнь вечную, даруемую чудом и спасением. Поэтому повседневное бытие, изображаемое столь пристально и детализированно, было для средневекового художника слова или кисти вторичным. Удвоение действительности, стремление провидеть за внешней оболочкой реального мира, предстающего перед взором художника, иную, духовную реальность порождали не только символизм, но и аллегоризм средневекового искусства.

Рыцарские романы, грандиозные по масштабу охваченных ими событий, обилию происшествий, не только те, что были вершинами этого жанра, как произведения Кретьена де Труа, Гартмана фон Ауэ, Готфрида Страсбургского, но и развлекательные сочинения — «Аспромонте», «Жизнь Энея», «Цветочки о паладинах» и другие, несомненно защищали и утверждали принципы феодальной морали, представления о чести, долге, обязанностях, рождавшихся в недрах феодальной системы. Однако при объяснении мотивов поведения и действий персонажей авторы рыцарских романов исходили из мысли о том, что поступки их героев зависят не от объективных причин, существующих в обыкновенном, реальном мире, а от некиих таинственных сил. Поэтому фантастические элементы в рыцарских романах,

[1] И. Н. Голенищев-Кутузов. Средневековая латинская литература Италии. М., «Наука», 1972, стр. 207—209.

рассматривающихся с позиций реалистического искусства как сказочные, были для их авторов существенными и содержательными. Но они воздвигали преграду между их произведениями и живой действительностью.

Справедливо отмечая церемониальность, свойственную всей эпохе феодализма, роль в жизни людей упорядочивающего их поведение этикета, выступающего в народном быту в виде обрядности и обычаев, Д. С. Лихачев показал, что персонажи художественных произведений, например, в средневековой русской литературе изображались на основе общего представления о надлежащем поведении героя в мире. «Герой ведет себя так, как ему положено себя вести, но положено не по законам поведения его характера, а по законам поведения того разряда героев, к которому он принадлежит. Не индивидуальность героя, а только разряд, к которому принадлежит герой в феодальном обществе! И в этом случае нет неожиданностей для автора. Должное неизменно сливается в литературе с сущим»[1]. Преграду между жизнью и ее истинным осознанием разрушал реализм, позволявший человеку ориентироваться в подлинном мире и постигать этот мир в его изменчивости, подвижности, противоречивости.

Реализм позволял человеку осознавать собственное присутствие в мире как родового и индивидуального существа, открывая возможность к исследованию сложностей не только внешнего мира, но и сложности собственной личности, ее богатств, конфликтов, способностей. В этом процессе самосознания человека немалую роль сыграло субъективистское направление в средневековой мысли и искусстве, которое не было чисто негативным явлением. Опираясь на платоновскую и протагоровскую традицию, поэзия, например, весьма разносторонне исследовала строй человеческих чувств, в том числе различные оттенки любовного чувства, приуготовляя установление внутренней и органической связи

---

[1] В. Д. Лихачева, Д. С. Лихачев. Художественное наследие древней Руси и современность. Л., «Наука», 1971, стр. 62.

между субъективным миром человека и миром объективной реальности. Мост между этими взаимозависимыми сферами был переброшен в эпоху Возрождения, когда в искусстве произошли кардинальные качественные изменения.

Известно, что реализм первоначально стал прокладывать себе дорогу на территории быта. Изображение соседствующей с человеком действительности в ее бытовом обличии лежит в основе и фацеций, и жартов, и фабльо, и шванков, а позже — и плутовского романа, рожденного в бродиле народных восстаний, крестьянских мятежей, кровавых религиозных войн XVI — XVII веков. Но это еще не реализм в собственном смысле слова, а лишь ближние подступы к нему.

Но и теоретическая философская мысль, освобождаясь от спиритуалистических представлений, внедренных в сознание людей богословием и схоластикой, тоже лишь приближалась к познанию мира как материального единства. Жизнь и развитие истории выдвигали перед научной и философской мыслью проблему познания объективного бытия. Старые методы воздействия на природу, предлагавшиеся схоластами, включая Альберта Великого с его магией и алхимиков, не удовлетворяли потребности общества. Представавшая перед разумом после открытий Коперника и Галилея картина Вселенной и подлунного мира оказывалась неизмеримо богаче, чем предполагала схоластика, и задача исследования реальных сложностей бытия была первоочередной.

Фрэнсис Бэкон, обративший внимание на значение опыта в познании мира, и Рене Декарт, выдвинувший новую мысль о неразрывности бытия и сознания, революционизировали научное мышление, открывая ему путь проникновения в природу вещей.

Еще во многом, несмотря на свежесть и глубину своих догадок, они зависели от достигнутого наукой их времени уровня мышления. Разумеется, трансцендентный дуализм и механицизм воззрений на живой мир препятствовали Декарту создать диалектическую картину бытия. Но поставленный им вопрос о неразрывности бытия и сознания толкал мысль на исследование их взаимоот-

ношений. Его старший современник Бэкон гениально уловил главную потребность общественной мысли нового времени — потребность в *аналитическом* исследовании действительности.

Главный принцип философии Бэкона, писал Герцен в «Письмах об изучении природы», «...состоит в том, чтоб идти от частного, от опыта, от наблюдаемого события к обобщению, взаимным сличениям между собою всего полученного сознанием. Опыт у Бэкона не есть страдательное воспринимание внешнего во всей случайности его; напротив, он — сознательное взаимнодействие мысли и внешнего, их совокупная деятельность, при развитии которой Бэкон не дозволяет ни мысли забегать, делая заключения, на которые она не имеет еще права, ни опытам оставаться механической грудой сведений, «не пережженных мыслию». Чем обширнее и богаче сумма наблюдений, тем незыблемее право раскрывать общие нормы наведением; но, раскрывая их, недоверчивый, осторожный Бэкон требует снова погружения в поток явлений, на поиск или обобщающего подтверждения, или ограничивающего опровержения.

До Бэкона опыт был случайностью; на нем основывались даже меньше, чем на предании, не говоря уже об умозрении. Он возвел его и в необходимый, начальный момент ве́дения, и в момент, сопутствующий потом всему развитию знания,— в момент, предлагающий на каждом шагу поверку, останавливающий своей определенной непреложностью, своей конкретной многосторонностью наклонность отвлеченного ума подниматься в изреженную среду метафизических всеобщностей. Бэкон столько же верил разуму, сколько природе, но он более всего верил, когда они заодно, потому что провидел их единство. Он требовал, чтоб разум выходил на дорогу, опираясь на опыт, рука в руку с природой, чтоб природа вела его как своего питомца до тех пор, пока он в состоянии вести ее к полному просветлению в мысли.

Это было ново, чрезвычайно ново и чрезвычайно велико...» [1].

---

[1] А. И. Герцен. Собрание сочинений в 30 томах, т. III. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 258.

Изучение внешнего мира шло по многим направлениям: философская мысль все шире вбирала в себя знания, добытые естественными науками, исподволь готовившими великий промышленный переворот. И в искусстве, по мере вызревания буржуазных отношений, усиливалась тенденция к анализу действительности, и, естественно, прежде всего среды, в которой живет человек.

Аналитичность как одна из неотъемлемых черт реалистического метода начала формироваться еще в искусстве Возрождения, весьма многостильном и неоднородном, в искусстве, где готика соседствовала с бытовой новеллой и анекдотом, представленными произведениями Поджо и Мазуччо, где средневековый куртуазный эпос трансформировался в героико-комическую, весьма заземленную поэзию Пульчи или героико-галантную поэму Ариосто, где субъективизм неоплатоников, маньеризм и барокко сменяли ясную и совершенную поэтическую традицию, восходившую к Петрарке.

Аналитичность наличествует в творчестве крупнейших писателей Ренессанса — Рабле, Сервантеса и Шекспира. Близкий по своей художественной структуре к народным книгам, к фантастике мифа, пренебрегающего внешней, рационалистической логикой повествования, роман Рабле решал новую для своего времени эстетическую задачу — создания внутреннего правдоподобия образа, сообщавшую жизненную достоверность «Гаргантюа и Пантагрюэлю», несмотря на необузданную гиперболичность его персонажей, условность и фантастичность ситуаций, в которые попадали герои романа. В эпосе Рабле несомненно присутствуют зачатки анализа существовавших общественных отношений, сильно мифологизированного, но тем не менее позволившего писателю уловить очертания папизма, схоластической идеологии, феодальной государственности и морали и, главное, весьма важные особенности нового человека, начавшего обретать свойства человека буржуазного. Один из центральных образов романа, энергичный, деятельный, беззастенчивый, ловкий и любознательный спутник Пантагрюэля — Панург, владеющий многими способа-

ми обогащения, среди которых самым честным была простая кража, несмотря на свое обаяние, является носителем разрушительного начала, олицетворяя новые общественные силы, вызревавшие в недрах феодализма.

Выражавшая в романе гуманистический идеал Возрождения, утопия Телема оказывалась практически несовместимой с панургианством, с той подлинностью человеческих отношений, которые развивались не так, как мечталось Рабле и другим гуманистам. Присутствие в романе конфликта подобного рода означало, что писатель ощутил глубочайшее узловое противоречие общественной жизни, правда еще не осознавая ни его истинной природы, ни его масштабов. Но само открытие этого конфликта сыграло важнейшую роль в формировании реализма. Конфликт этот проходит через весь роман. Начальный тон «Гаргантюа и Пантагрюэля» был радостным и оптимистичным. Безудержная, кажущаяся бездумной и праздничной хвала чувственности, плоти, наслаждению, наполнявшая первые его книги и достигавшая той опасной грани, когда духовное в человеке могло поглотиться животностью его натуры, постоянно корректировалась Рабле гуманистическими идеалами, выпестованными общественной мыслью Возрождения.

Паразитирующему на теле народном, на народной вере и суевериях монашеству Рабле противополагает образ брата Жана, наделенного здравым презреньем ко всем носителям духовной косности и вполне естественно включавшегося в свиту ищущего истины жизни Пантагрюэля. Сам он персонифицировал позитивные свойства человека эпохи Возрождения, достигшие богатырской мощи и грандиозности. Бессмысленному властолюбию, воинственности и жестокости феодальных властителей, князей и королей, олицетворенных образом Пикрохоля, писатель противопоставил уравновешенную, опирающуюся на уважение человеческого достоинства мудрость Гаргантюа; скептицизму Панурга, обуревавшему его ум сомнению — жизнеутверждающее мировоззрение Пантагрюэля и брата Жана. И все же от книги к книге

безудержная веселость Рабле гаснет и слабеет. Мрачные видения, сумрачные гротескные образы наполняют финальные части романа.

Рабле становится очевидно, что доподлинная жизнь, реальное бытие искажают и, пожалуй, начисто отрицают идеал полноценного и полнокровного человеческого существования, который виделся и Рабле и лучшим умам поры Возрождения. Лучезарный мир нес в себе самом собственную противоположность, реальное бытие оказывалось антагонистичным. К этой идее искусство могло прийти не умозрительно, а лишь обращаясь к осознанию действительного состояния мира.

Конфликт, составлявший сердцевину «Гаргантюа и Пантагрюэля», был извлечен художником из сферы, где жил и действовал человек, из его практического опыта.

Спустя полвека конфликт этот лег в основу «Дон Кихота», произведения, впитавшего в себя разнохарактерные стилевые искания литературы своего времени — от галантно-пасторальной прозы, иронически переосмысленной поэтики рыцарского романа до бытового повествования включительно. Несмотря на то что Дон Кихот в своих блужданиях по кремнистым, опаленным солнцем дорогам встречается со множеством людей разных сословий, заглядывает и в постоялые дворы и в герцогские чертоги, роман не дает универсальной картины Испании тех лет. С точки зрения передачи подробностей быта и нравов он уступает, например, анонимному сочинению о похождениях плутоватого Ласаро с Тормеса и вместе с тем бесконечно возвышается над современной ему литературой не только художественными достоинствами, но универсальностью своего конфликта, отражавшего трагическое несоответствие высокого стремления человека к добру и справедливости с повседневной жизнью.

Аналитичность в романе Сервантеса проступает с еще большей отчетливостью, нежели у Рабле, хотя условность и фантастичность повествовательной ситуации свойственны и ему. Сервантес гораздо точнее в социальной характеристике своего времени, чем его предшественник; анализ человеческих отношений у него

богаче, истоки трагической несовместимости гуманистического идеала с повседневностью вскрыты глубже, ибо в раздумьях над сущностью противоречий своего века художник опирался на разум народа, опоэтизированного им в образе Пансы. И если Рабле искренне надеялся на достижение жизненной гармонии, на осуществимость радостной утопии Телема, то мудрость «Дон Кихота» в ином: восславляя величие добра, он вместе с тем разрушал иллюзию о возможности его торжества в условиях складывающегося миропорядка.

Различия между двумя великими ренессансными романами, обозначившими важнейшие этапы формирования реализма как самостоятельного художественного направления, несмотря на сходство основного конфликта, были довольно существенны. Рабле судил и оценивал жизнь с высот гуманистической мысли, которая в его эпоху была достоянием немногих просвещенных умов. Народность «Гаргантюа и Пантагрюэля» заключалась в системе художественной образности романа, восходящей к народным книгам, с их склонностью к грубоватой и подчас соленой шутке, с их стремлением гиперболизировать и своих героев и совершенные ими деяния.

Народен был самый смех Рабле, от которого содрогались устои схоластического образа мышления и опрокидывались внедренные теологией представления о назначении человека. Взамен отвергаемых требований к личности, выработанных средневековым сознанием, Рабле предлагал девиз Телемского аббатства — этого вольного союза гуманистов: «Делай, что хочешь». В девизе телемитов сочеталось и свободолюбие, презрение ко всяким узам — духовным и материальным, и вера в то, что человек знает и несет в себе меру добродетели. Но в нем давал о себе знать и волюнтаризм Возрождения, питавшийся индивидуалистическим умонастроением, которое вносила новая историческая эпоха в жизнь. Панургианство было спутником и теневой стороной индивидуализма телемитов, и Рабле не сознавал трагическую дуалистичность их девиза, полагаясь на живительные силы человеческой натуры и лишь приближаясь к пониманию диалектики взаимоотношений

личности и социальной сферы ее деятельности и существования. Поэтому столь условен, фантастичен и симоличен мир, противостоящий Пантагрюэлю и его спутникам во время их путешествий к Оракулу Большой Бутылки.

Сервантес избирает иную шкалу оценок реальной жизни, ища в ее конфликтах и содержании ответа на вопрос о характере человеческой деятельности, опытом самой жизни коррегируя человеческое поведение, логику поступков, находя в ней мотивы и причины решений, принимаемых человеком.

Дон Кихот Ламанчский, он же Кихано Добрый, обуреваемый жаждой справедливости, меряет ее мерой события внешней жизни, и не его беда, а беда самой жизни, что идеал добра, которому он бескорыстно служит, не находит точки опоры в бытии. Правда, Сервантес дает понять при посредстве иронии, снижающей или даже обессмысливающей великодушные подвиги Дон Кихота, что идеал не должен быть абстракцией, а обязан считаться с логикой прозаичной действительности, опираться на нее, а не на умозрительные представления о мире. Эта чрезвычайно важная мысль романа была крупнейшим завоеванием формирующегося реалистического искусства. Сервантес даже конкретизировал эту свою идею, включив в систему повествования эпизод, раскрывающий общественное содержание понятия разумного миропорядка, мечта о котором пронизывала его роман. Один раз справедливость получила в «Дон Кихоте» практическую возможность осуществиться — в пору губернаторства Пансы на острове Баратария, когда верный оруженосец Рыцаря Печального Образа, простодушный и неотесанный крестьянин, показал на деле, как надо править государством.

Губернаторство Пансы оказалось фарсом, розыгрышем, устроенным над доверчивым оруженосцем Дон Кихота развлекающимися аристократами. Но предметный урок справедливого правления тем не менее в романе содержался, и забавный эпизод с Пансой обладал огромным значением, показывая, что в оценке состояния мира Сервантес исходил не столько из гуманистических воззрений, сколько из опыта трезвого и здравого народ-

ного разума, видя в нем истинного и нелицеприятного судью жизни.

К началу нового времени у людей накопился уже достаточный опыт существования в системе собственнических отношений: феодальные властители, гнувшие выи крепостным мужикам, сами склонились под тяжестью абсолютизма. Собранные в королевской казне сокровища медленно и верно текли в сундуки банкиров и ростовщиков; Фуггеры обладали не меньшим влиянием, чем иные коронованные особы; буржуазия вела беспрерывную, свирепую борьбу с дворянством за место под солнцем; толпы авантюристов устремлялись в неведомые дали Океана на поиски страны золота, ставшего мерилом добродетели и порока, свободы и счастья.

...Тут золота довольно для того,
Чтоб сделать всё чернейшее — белейшим,
Все гнусное — прекрасным, всякий грех —
Правдивостью, все низкое — высоким,
Трусливого — отважным храбрецом,
А старика — и молодым и свежим! —

писал Шекспир. За мшистыми крепостными стенами городов, где ремесленники создавали изделия дивной красоты, росли, тесня их мастерские, приземистые душные здания мануфактур. Имущественное неравенство разделило людей; эгоистические страсти и помыслы, жажда обогащения вошли в их плоть и кровь, определяя коренные качества социальной психологии.

Распад патриархальных устоев морали и нравственности, их приспособление к новым историческим обстоятельствам сопровождали утверждение тех свойств собственнического общества, которые, имея долговременный, органический для него характер, являлись следствием новой его классовой структуры. И как бы высеченные из мрамора строфы Микеланджело:

...О, в этот век, преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать — удел завидный..
Отрадней спать, отрадней камнем быть, —

выразили с удивительной силой умонастроения передовых мыслителей, предощущавших то грядущее, которое сулило победу буржуазного миропорядка.

Подобно тому как наука обогащала человечество знаниями о законах природы, так и формирующееся реалистическое искусство, исследуя духовный и социальный опыт человека, сферу его деяний, чувства и мысли, познавало природу исторического процесса. Та многоплановость изображения жизни, которая свойственна произведениям Шекспира, основанием своим имела анализ реального содержания общественных взаимоотношений.

Конфликт, составивший сердцевину романов Рабле и Сервантеса, у Шекспира утратил свою условно-фантастическую оболочку и обрел конкретно-историческую форму, не лишаясь универсальности, ибо Шекспир — гениальный мыслитель и художник — обобщил коренные, органические и долговременные черты социальной психологии людей собственнического общества. Поэтому созданные им образы и пережили свой век.

Мистифицированное, фантастическое восприятие мира не ушло и из его произведений. Оно органично входило в их поэтику. Разумеется, Шекспир — знаток и исследователь души человеческой — разделял многие иллюзорные представления своего времени. Творчество его синкретично: реалистические и нереалистические мотивы тесно переплелись в нем. Но главенствующим для него был реализм изображения характеров, правдивое и достоверное воспроизведение среды, являвшейся питательной почвой нравственных конфликтов его героев, и, самое существенное,— реалистическое понимание взаимоотношений человека с обществом.

Трагические коллизии, в которые поставлены его герои, лишены фатальности и иррациональной предопределенности: они всегда определяются материальными причинами и прежде всего *самими исторически конкретными условиями жизни.* Гибель Ромео и Джульетты, духовная драма Гамлета, разлад Тимона с миром, крушение веры в человека у Лира или Отелло есть итог и результат объективных противоречий, заложенных в самой действительности. Она является ключом трагедии, источником ее возникновения.

Изображая душевные переживания, борение разнородных чувств своих героев, анализируя их мысли и

страсти, Шекспир прозревал за стихией человеческого стихийную игру материальных интересов, извращающих натуру людей и сокрушающих гуманистическую веру в возможность внесения гармонии в хаос жизни. Мироощущение, исторгшее у Микеланджело скорбную инвективу своему времени, было близко и Шекспиру. Однако он не только ощущал драматизм времени, «вышедшего из суставов», но, анализируя первоистоки человеческих чувств, мыслей и поступков, показал, что проникшая в них дисгармония коренится в самом обществе. И если сердце его было отдано Просперо, то разумом он понимал, что Шейлок в конце концов сможет стать хозяином жизни. Для того чтобы изображать общество как сферу борьбы материальных интересов, Шекспиру необходимо было перейти к аналитическому его исследованию, что он и сделал, заложив тем самым фундамент реализма.

Шекспир изображал внутренний мир человека в его единстве с общественным бытием. Характеры его героев отражали типичные черты исторического времени и отличались полнотой. Образы, созданные творческим воображением писателя, обнаруживали исключительную глубину его исторического мышления, огромную историческую интуицию, позволявшую Шекспиру постигать смысл явлений, подчас находившихся в зародышевом состоянии. Художественная мысль Шекспира была обращена на исследование объективного бытия, и он постигал его противоречивость, конфликтность. Противоречивость характеров Шекспира была жизненной, органической, лишенной мертвой антиномичности, свойственной нереалистическому искусству его времени.

Как и его предшественники в мировой литературе Рабле и Сервантес, равно и его современники — драматурги-«елизаветинцы», Шекспир опирался на разветвленную и мощную литературную традицию. Он смело и широко заимствовал не только сюжеты, но и ситуации из произведений прошлого, то есть из материала вторичного по отношению к действительности. Однако не книжность и эрудиция питали его творческое воображение, а сама реальная повседневная жизнь, текущая рядом, рождающая собственные конфликты, душевные

драмы, психологию и образ поведения его героев. Шекспир преодолел преграду, отделяющую художественное мышление от его первоматерии и первоосновы, слил их воедино, не сводя, однако, изображаемое к эмпирическому жизнеподобию.

В его произведениях действуют преимущественно люди, возвышающиеся над уровнем повседневности, и бытовые герои возникают где-то на периферии действия. Но для Шекспира повседневный опыт людей, их существование в его истинности, освобожденное от метафизического подхода к нему, есть настоящий объект анализа и изображения. Не законы заданной, отстоявшейся в литературной традиции и уже окостеневшей ситуации или декретируемой нормы поведения обусловливают действия и ход мыслей его героев, а живая диалектика исторического состояния мира и общества, всегда неожиданная, подвластная случаю, порыву страсти, озарению ума, сомнению, питающая громадную печаль его героев и трагическую напряженность их раздумий. Оттого чувство правдивости, истинности происходящего, несмотря на гиперболичность и даже усложненность изобразительных средств, словесную пышность, ассоциативную свободу и капризность диалогов и монологов, пронизывает шекспировские трагедии и комедии. В его творчестве уже явственно дает себя знать историзм художественного мышления. Обращен он не вспять, не на события минувшего, хотя Шекспир писал и исторические хроники, а полностью повернут к его дням, к жгучей современности, что означало утверждение реализма не только в его драматургии, но и в искусстве слова вообще.

Шекспир передавал реальную конфликтность общественной жизни, и громадные по своим человеческим масштабам характеры возникали в его трагедиях как обобщения наблюдений, добытых путем анализа объективных условий существования людей в конкретных социальных обстоятельствах. Отчетливее всего этот новый для мирового искусства подход к живой действительности проявился в шекспировских хрониках, где великий художник создал богатейший социально-бытовой фон, по праву названный «фальстафовским», сообщав-

ший достоверность действующим лицам и их действиям.

Шекспир всегда проверял жизнью, ее объективным свидетельством поступки своих героев. Поэтому логика их поведения, психологические мотивы принимаемых ими решений извлекались Шекспиром из реального жизненного опыта. Безудержный волюнтаризм Ричарда III или ненасытная жажда власти у леди Макбет вызваны к существованию не внутренними, изначальными свойствами человеческой натуры: они выпестованы историческими обстоятельствами, в которых действовали эти и подобные им герои и формировались их характеры.

Опору для критики Макбета, Ричарда III, Юлия Цезаря и других персонажей, главенствующей чертой которых было попрание норм человеческого поведения во имя утверждения собственных индивидуалистических и эгоистических устремлений, Шекспир искал и находил в гуманистических требованиях к морали. Зло, которое несли эти герои трагедий, порождалось стремлением к власти. Оно было направлено против других людей, рассматриваемых как простые орудия для достижения цели. Забвение человеческих прав и достоинства или пренебрежение ими было несовместимо для Шекспира с представлением о нормальном или здравом развитии общества. Между тем история постепенно смывала радужный ореол с надежд, порожденных Ренессансом, и последние произведения Шекспира, особенно «Буря», преисполнены пророческой печали за человека, которому предстояло вступить в эпоху буржуазной черствой деловитости.

После Шекспира тенденция к аналитическому исследованию общественной жизни настойчиво пролагала себе путь в искусстве, несмотря на то что целые периоды в его развитии проходили под знаком иных, нереалистических творческих методов — барокко, маньеризма, классицизма. Тенденция эта отвечала духу времени. И когда Джон Локк доказывал, что в человеческом сознании нет привнесенных извне, полученных от некиих надмирных сил врожденных идей, он понуждал общественную мысль исследовать окружающую человека

среду, которая и есть первопричина, определяющая образ мышления человека и обусловливающая его деяния. Среду Локк рассматривал в первую очередь как сферу общественной практики человека, познать которую насущно необходимо, ибо иначе человек окажется бессильным перед непознанными силами, влияющими на его судьбу. Логика исторического развития, исследование искусством практики человека, понимаемой в широком смысле слова, привели к тому, что реализм обрел свои ясные очертания и окончательно сформировался в самостоятельный творческий метод.

В XVIII веке, в канун Великой французской буржуазной революции, в канун крушения идейных и экономических устоев феодализма, реалистическое искусство развивается с удивительной мощью, поднимаясь от изображения быта к изображению общественного бытия.

Творческая практика малых и больших представителей раннего реализма — Ричардсона и Дефо, Смоллетта, Филдинга и Свифта, Стиля и Дидро, Мерсье и Мариво, Лессинга и Гёте и многих других создателей реалистических произведений — уже позволяет определить основную особенность, главную черту реалистического метода изображения действительности, отличающую его — воинствующе и принципиально — от других направлений в искусстве.

Сущность реалистического метода, его душу, его сердцевину составляет *социальный анализ*, исследование и изображение социального опыта человека, изучение и изображение как общественных взаимоотношений людей, взаимоотношений личности и общества, так и структуры самого общества.

Основополагающее свойство искусства — содержательное изображение мира, человеческих помыслов и чувств — реализм возводит в принцип, возвышаясь и над плоским копированием действительности, и над субъективистским воззрением на человеческую натуру, якобы независимую от воздействий внешнего мира. Реализм не изолирует человека от общественной среды, в которой тот живет и действует, он не отрывает, согласно субъективному произволу, человека от общества, но стремится видеть и изображать диалектику социальных

связей человека в их реальных, подлинных противоречиях. Подобно тому как спектральный анализ позволяет физику разгадывать тайны движения материи, так и социальный анализ, являющийся сутью реализма, дает возможность художнику выделить в жизни главные ее черты и приблизиться к пониманию действующих в ней законов. И чем внимательнее всматривается художник-реалист в действительность, чем яснее прослежена им взаимосвязь событий, положенных в основу его произведения, тем полнокровнее и чувственно-зримее воспроизводится увиденное, ибо оно не только воспринято писателем эмоционально, но осмыслено им и обобщено.

За единичными фактами и явлениями бытия художник-реалист видит более общую картину движения и противоборства различных общественных сил. Поэтому реалистическое искусство немыслимо без познания художником действительности. «Чтобы схватить преходящее явление, человек должен сковать его узами закона, прекрасное тело расчленить на понятия и сохранить его живой дух в скудном словесном остове»,— справедливо писал некогда Шиллер. Интеллектуальное начало, пронизывающее произведения реалистического искусства, властно требует от художника бесстрашного неуклончивого взгляда на мир, ибо обобщенная правда жизни, правда характеров рушится, если писатель начинает подменять истину действительности ее суррогатом или допускает произвольное, субъективистское обращение со смыслом и содержанием событий и явлений, вошедших в орбиту его внимания и ставших объектом художественного изображения.

Опора на социальный анализ не превращает, однако, реализма в художественное течение, занимающееся изображением лишь социальных аспектов жизни, и не замыкает реализм в границах социальной тематики. Благодаря особенностям своего творческого метода, базирующегося на принципе изображения человека в подлинном богатстве его связей с живой историей, конкретной действительностью, реалистическое искусство многосторонне и полно исследует сферу человеческих чувств, истинную сложность психологических переживаний чело-

века. Социальный анализ в искусстве не отменяет психологического анализа, но обогащает его и включает в себя как важнейший момент исследования и раскрытия внутреннего мира человека и его взаимоотношений с миром объективным, людьми, обществом.

Для того чтобы социальный анализ среды, в которой действуют герои художественных произведений, был реалистичен, писателю необходимо видеть и изображать действительность в ее определяющих, то есть типических, проявлениях, объективно присутствующих в сфере общественных взаимоотношений людей и преломляющихся через индивидуальные характеры членов общества. На эту черту реалистического метода как на важнейшую в свое время указывал Энгельс.

Вполне естественно и закономерно принцип типизации в реалистическом искусстве выражает существующую в мире социальных явлений причинность. Поскольку предмет искусства составляет человеческая жизнь и жизнь общества, то и внутренний психологический мир героя, совокупность индивидуальных свойств его личности, называемая характером, рассматривается и изображается писателем-реалистом как производное от множественных, но тем не менее типичных обстоятельств, находящихся в причинной связи с личной судьбой литературного героя. Поэтому типический характер — своего рода равнодействующая параллелограмма социальных сил. В типическом характере героя аккумулируются и объединяются наиболее общезначимые, существенные и определяющие особенности среды, породившей героя. И через него, через его характер, личность, мировоззрение, судьбу, раскрываются особенности самой общественной среды.

Типизация есть свойство и особенность только реалистического искусства. Другим направлениям и течениям мирового искусства прошлого и настоящего она не присуща, потому что творческие методы нереалистических искусств иначе ориентированы на освоение действительности, нежели творческий метод реализма, и располагают иными, чем реализм, способами ее обобщения.

Способность к обобщению наблюдаемых явлений и процессов жизни заключена в самой природе искусства как особого вида творческой деятельности человека. Однако характер и уровень обобщения в различных направлениях искусства не одинаковы. Не все направления, которые не утратили интереса к содержательности художественного произведения, обобщают жизненный материал на том же уровне, что и реализм. Натурализм, например, довольствуется воспроизведением лишь поверхностного слоя жизненных фактов, полагая, что этого достаточно для создания картины жизни, и пренебрегает ее аналитическим рассмотрением.

Импрессионизм схватывает и фиксирует единичные стороны действительности, не ставя их во взаимосвязь и взаимозависимость и тем самым уравнивая неравноценные факты бытия.

Символизм стремился найти и запечатлеть в материальном мире отблеск некиих надмирных сил и рассматривал жизнь как тень или реализацию мировой души, Софии — мудрости, логоса, вечно-женственного, серафического начала и т. д. Эти и иные художественные течения и не ставили перед собой цели изображать мир и человека в их определяющих проявлениях, как это свойственно реализму. Они решали собственные, только им присущие эстетические задачи, по-своему оперируя такими структурными элементами искусства, как сюжет, фабула, характер, композиция, персонаж, герой. Функционально различная роль обобщения весьма отчетливо отделяет реализм от нереалистических течений искусства и предопределяет их эстетическую специфику.

Нереалистическое искусство может создавать характеры, но ему не свойственна их типизация.

Характер в искусстве — категория основополагающая, сложная и постоянно развивающаяся, меняющая свое наполнение в зависимости от конкретных исторических условий, творческого метода, каким пользуется художник, и степени постижения искусством сущности человека.

Как самостоятельный структурный и важнейший элемент искусства характер — открытие уже развитого

художественного сознания, и в первую очередь эпоса. Само эмпирическое понятие характера кристаллизовалось в общении людей и поначалу было моментом различения членов коллектива и социума по их внутренним свойствам, по господствующим чертам их натуры. Свойства эти определялись по функциональным реакциям человека на окружающую среду, следы чего можно обнаружить в мифах, где мифологический персонаж нередко выполняет лишь определенные функции или совершает некие действия, которые до известной степени позволяют судить о его характере. Что можно сказать о мифическом персонаже, о котором сообщается, что «он пришел и убил» или «он разгневался и направил на него (на нее, них и т. д.) свой огонь»?

Для мифа, являющегося целостной системой и своеобразным интеллектуально-эмоциональным сколком с мира реального, этого функционального определения персонажа было вполне достаточно, для искусства и художественного мышления — мало. Да и сам мифический или сказочный персонаж нередко имел весьма туманный облик, и чем древнее был он, тем расплывчатее и синкретичнее представал он в человеческом воображении.

Вычленение понятия характера в искусстве начало происходить тогда, когда персонаж стал обретать индивидуальность и постепенно утрачивал или обобщенную символичность, или функционально-назывные свойства. Подобный поворот — длительный по времени — связан с переходом художественной мысли от антропоморфного изображения богов, тотемистических персонажей к изображению людских деяний. Для европейских литератур понятие характера унаследовано от опыта античной литературы, где это понятие впервые выделилось не только в художественной практике, но и в теоретическом аспекте.

Уже Одиссей у Гомера говорил Евмею — «свинопасу богоравному», что «люди не сходны, те любят одно, а другие другое»[1]. Констатация этого факта требовала

---

[1] Гомер. Одиссея. М., Гослитиздат, 1959, стр. XIV, 228.

неизбежно ответа — почему существуют и возникают различия между человеческими индивидуальностями. Стремясь определить эти различия и объяснить их причину, Гиппократ создал теорию о четырех типах темперамента — сангвиническом, флегматическом, холерическом и меланхолическом, теорию, базирующуюся на физиологических представлениях, которая оказала колоссальное воздействие на мировую характерологию и с различного рода модификациями дожила до наших дней. Не только античность, но и Возрождение и эпоха Просвещения широко пользовались Гиппократовой типологией.

Для таких жестких детерминистов, как, например, Гольбах, темперамент превращался в категорию, определяющую человеческую личность, ее духовный облик и иные свойства. Поскольку темперамент был дан человеку природой, то он и предопределял его личностное поведение. «*Темпераментом* человека называется обычное состояние, в котором находятся жидкие и твердые составные части его тела. Различия темпераментов зависят от элементов, или веществ, преобладающих в каждом индивиде, и от различных сочетаний и модификаций этих разнообразных веществ в его организме. Так, у одних преобладает кровь, у других желчь, у третьих флегма и т. д.» [1], — писал Гольбах, по сути повторяя основные положения Гиппократа. Коль скоро особенности индивидуума определяются его темпераментом и многообразными сочетаниями «элементов или веществ», находящихся в его организме, то, согласно взглядам Гольбаха, возникает бесконечное различие людей, почему их и называют добродетельными и порочными, учеными и невеждами, рассудительными и безрассудными и т. д. Прямолинейное выведение моральных свойств личности из физиологических особенностей темперамента мало оставляло простора для художественного исследования мира и человека, не говоря уже о несостоятельности подобного подхода к человеку с научно-философской точки зрения. Отзвуки взглядов, которые развивал

---

[1] Поль Анри Гольбах. Избранные произведения в 2-х томах, т. I. М., Соцэкгиз, 1963, стр. 156.

Гольбах в своей теории темпераментов, можно найти в первую очередь у Золя и других натуралистов второй половины прошлого века.

Более продуктивна была концепция, изложенная Кантом в его «Антропологической характеристике» — второй книге трактата «Атропология с прагматической точки зрения». В этом трактате Кант решительно и последовательно стремился разграничить физиологические особенности человека и его психический склад, не отрицая, однако, существования между ними сложных, но не прямых взаимоотношений. Признавая, что «телесное в человеке» скрытно воздействует на его личность, Кант принимал за основу старое деление темпераментов, но рассматривал их не в статике, а в динамике, через их функции и расчленял Гиппократову типологию на две группы — темпераменты чувства и темпераменты деятельности.

Разрушение жесткой схемы было у Канта, однако, непоследовательным, так как он считал, что темпераменты не способны смешиваться, а противодействуют друг другу или взаимно нейтрализуются. Тем не менее наметившееся у него преодоление прямолинейного физиологизма позволило ему до известной степени отделить темперамент от характера, который он определил как *образ мыслей.* Кант писал, что при оценке характера «...главное не то, что́ делает из человека природа, а то, что́ он *сам делает из себя*; ибо первое относится к темпераменту (причем субъект большей частью бывает пассивным) и только второе свидетельствует о том, что у него характер» [1]. Тем самым Кант связывал характер и его формирование с общественной практикой, а не выводил его из единственного источника, то есть физиологии.

Однако путь к постижению человека, его особенностей, его характера, который пролагало учение о темпераментах, был не единственным в общественной мысли. Платон в «Государстве» выдвинул иной принцип

---

[1] Иммануил Кант. Сочинения в шести томах, т. 6. М., «Мысль», 1966, стр. 541.

различения людей, детерминируя человеческую натуру видом государственного устройства, в котором человек живет и чьими законами руководствуется. Как известно, Платон выделял пять видов людей — аристократический, тимократический (сформированный государством, чье устройство занимает промежуточное положение между аристократией и олигархией), олигархический, демократический и тиранический. Со свойственной ему симпатией к аристократии Платон на вершину иерархии человеческих разновидностей ставит человека аристократического и, несмотря на неприязнь к демократии и демосу, на нижнюю ступень — человека тиранического. Всех, кто сочувствал тирании и восхвалял ее, как некоторые поэты, он предлагал изгнать из идеального государства. Однако, создав свои схемы, Платон уточнял их при посредстве абстракций, отвлеченных человеческих свойств, в которых отсутствовали личностные индивидуальные качества, заменявшиеся общими и обезличенными определениями, которые в равной степени могли относиться ко всем и ни к кому в частности. Подобная обезличивающая универсализация свойств человека присуща и для более гибкой классификации Канта, где человек тоже определялся общими понятиями, такими, как расположенность и нерасположенность к действию, честолюбие, благоразумие, скаредность и т. д.

Несравненно более богатое и продуктивное исследование и осмысление человеческого характера осуществляло искусство, которое также не сразу научилось анализировать эту определяющую человеческую личность категорию.

Несомненно, основу анализа человеческого характера как самостоятельной отрасли человековедения для европейского искусства заложил аристотелек Теофраст, создавший свои «Характеры» — своеобразные философски-художественные этюды, исследующие некоторые существенные свойства человеческой натуры. Как и Платон, автор «Характеров» также оперировал общими понятиями уже очень развитой и отстоявшейся общественной морали, которая в ходе длительного своего развития смогла выделить и определить некие свойства чело-

века, присущие ему не как биологической особи, но воспитанные в нем и привитые ему общественным бытием. Доброта и злобность, жестокость и терпимость — старые человеческие свойства, и они появились у человека в незапамятные времена, но такие, как бестактность, навязчивость, тщеславие и подобные,— это уже нечто благоприобретенное, плод несовершенства бытия. Теофраст, будучи ученым, последователем и другом Аристотеля, обращал внимание на общие черты человека, однако его «Характеры» приобрели для искусства громадное значение, потому что он подкреплял свои размышления о том, чем являются отвлеченные моральные и нравственные категории, весьма конкретными наблюдениями над жизнью, привычками, повадками людей греческого полиса, запечатлев немало драгоценных подробностей — об их быте и способе существования. «Характеры» Теофраста не индивидуализированы, они чрезмерно обобщены, описательны. Он не был художником, хотя в его произведении, как и у других мыслителей античности, научные или философские догадки выступают в тесном братстве с образностью мышления, а метафоры и сравнения нередко выполняют роль аргумента. Однако идеи Теофраста и открытая им форма объединения общих и индивидуальных свойств человека в его характере были весьма плодотворны, и поскольку они опирались на уже существующую литературную традицию, то помогали искусству постигать особенное, индивидуальное в личности, без чего изображение человека языком образов чрезвычайно затруднено. История литературы может рассматриваться как история исследования и изображения в ней человеческих характеров, сформированных определенными историческими обстоятельствами. Постепенно искусство слова научилось индивидуализировать характер, рассматривать его не только как функцию определенной ситуации, но как персонализированное явление. Различные художественные методы выработали собственные способы создания характеров, различные принципы их индивидуализации. Однако их типизация, то есть органическое объединение в характере индивидуально-особенного со всей полнотой его жизни и общезначимого, социально обусловленного,

возникла в искусстве вместе с реализмом, который в отличие от других творческих методов смог преодолеть и чрезмерное абстрагирование характера, и излишнюю концентрированность на частных особенностях личности персонажа.

Например, столь зрелое художественное течение, как классицизм, благодаря особенностям своего метода удержалось в изображении человека на уровне характера, оказавшись неспособным к его типизации. У Лабрюйера — одного из крупнейших писателей-моралистов XVII века, в книге «Характеры или нравы нынешнего века», написанной как своеобразная парафраза книги Теофраста, несмотря на то что он демонстративно объединил *характеры с нравами*, образы Демофила — разносчика слухов, которыми питается и чернь, или самодовольного Клитифона, или самовлюбленной Гликеры являются морализирующими схемами, правда говорящими о зоркости Лабрюйера как наблюдателя нравов. Но они лишены индивидуального и психологического богатства внутренней жизни, как Стародум у Фонвизина или многие другие персонажи классицистической литературы.

Расин, например, чья драматургия отличалась высоким совершенством изображения характеров, был, так же как и Мольер, по своим эстетическим взглядам и творческому методу классицистом. Но если у Мольера, творчество которого пронизывало народное начало, подтачивавшее его классицистический метод и подталкивавшее его в сторону реализма, Тартюф и Гарпагон превращались в нарицательные образы, то это объясняется наличием в пьесах великого комедиографа элементов социального анализа. Созданные им гиперболизированные характеры лишены реалистической объемности, они однолинейны; в них доминирует одна страсть, например скупость у Гарпагона и лицемерие у Тартюфа. Однолинейность этих характеров была следствием того, что Мольер в творчестве своем руководствовался рационалистической эстетикой и философией, лежавшей в основе метода классицизма. Однако в характерах его персонажей уже существует нечто отличающее их от характеров в трагедиях Расина.

Новым в поэтике Мольера было отчетливо проступавшее стремление понять, какие социальные факторы определяют природу таких общечеловеческих свойств, как скупость и лицемерие, в современном ему обществе. Поэтому классицист Мольер и стал одним из предшественников реализма во французской литературе нового времени.

Однако для Расина, воспитанника Пор-Ройяля, сосредоточившего свои творческие усилия на анализе человеческих чувств и страстей, реализм как творческий метод внутренне не близок. Ни Федра, ни Роксана, ни Ифигения, ни один из созданных Расином характеров, по-своему цельных, не превращается в тип. Его герои и героини отъединены от реальной общественной среды, от грубой и жестокой жизни, которой жило французское общество эпохи абсолютизма. «В творчестве Мольера отразились важнейшие конфликты и проблемы XVII века. Корнель и Расин схватывали психологические результаты великих социальных проблем своего времени; из Расина нельзя вычитать, каковы они были непосредственно в самой исторической действительности, из какого жизненного материала создан его театр» [1], — писал выдающийся советский историк литературы В. Гриб. Разумеется, характеры в трагедиях Расина, страсти, терзавшие души его героев, рождены его веком. Но в изображении Расина их чувства как бы очищены, облагорожены и в значительной мере абстрагированы. Они очищены от примеси доподлинной жизненной конкретики, и поэтому его драматургия, будучи в высшей степени достоверна в изображении характеров и психологических ситуаций, в целом нереалистична.

Достигая высоких художественных результатов, Расин изображал жизнь, человеческие отношения, стихию любовной страсти, противоречия и конфликты морального мира личности, придерживаясь принципов и границ классицистической поэтики, весьма плодотворно используя возможности, заложенные в методе классицизма, создавая произведения, исполненные внутренней гармо-

---

[1] В. Гриб. Избранные работы. М., Гослитиздат, 1958, стр. 357.

нии и красоты. И это закономерно, ибо эстетический эффект может быть вызван в искусстве различными средствами, чем объясняется и самая способность искусства к развитию, и одновременность существования в нем художественных течений и направлений, не одинаковых по своим эстетическим принципам, методам идейно-эстетического освоения действительности и ее образного воплощения.

Одновременное существование разных направлений в искусстве своим естественным следствием имеет их борьбу, антагонизм, взаимоотталкивание и, конечно, в ряде случаев — взаимовлияние, филиацию художественных идей и приемов. За разностью эстетических принципов, определяющих особенности того или иного художественного направления (а нередко и в его границах), стоит диалектика общественных противоречий, разность социальных устремлений, находящих в искусстве свое эстетическое выражение. История искусства менее всего походит на идиллию: яростное столкновение вкусов, взглядов, эстетических воззрений сопутствует ему на протяжении его существования.

Закладывая основания реалистической эстетики, отрицавшей и натуралистическое копирование и абстрагирующее изображение жизни, Лессинг и в «Лаокооне» и в «Гамбургской драматургии» потратил много сил на доказательство того, что и содержание классицистических произведений и их художественная форма недостаточно жизненны, страсти, изображаемые классицистами, нередко ходульны, стиль риторичен, выспренен, а общественные идеалы непродуктивны, а порой и просто консервативны.

«Расин говорит языком чувства,— конечно, если принять это положение, то выше его ничего нет! Но — я не знаю, где и когда чувство говорит таким языком? Это изображение чувства из третьих рук; но это никогда или очень редко живые, непосредственные, неприкрашенные движения души, ищущие слов и находящие их» [1],— писал Гердер, отстаивая принципы реалисти-

---

[1] И. Г. Гердер. Избранные сочинения. М.—Л., Гослитиздат, 1959, стр. 8.

ческого искусства, и, несмотря на полемическую резкость этой оценки расиновского классицизма, сделанной мыслителем-демократом, в ее основании лежат веские исторические причины, а не субъективные пристрастия.

В начале XIX века, в пору расцвета романтизма, писатели, принадлежавшие к этой школе, обогатили мировое искусство великими эстетическими ценностями, но не создали ни одного типического характера. Поэтике романтизма, как и поэтике классицизма, чужд принцип типизации. Способ обобщения жизненных явлений и процессов, идущих в социальном бытии, у романтиков не обладает объективирующими свойствами, являющимися коренным качеством реалистической типизации.

Герои романтических произведений поэтому выступали как персонификации общественных настроений своего времени или как олицетворения субъективного мироощущения художника. Вбирая в себя и улавливая важные конфликты живой истории, романтики обобщали их на ином уровне, нежели реалисты, ибо не каждое обобщение в искусстве является типизирующим. В поэмах Байрона, например, где бушуют социально обусловленные настроения протеста, самый характер героя обозначался весьма пунктирно, объединяя в себе общественные эмоции автора и его политические взгляды. Типичные черты в образе героя начинают проступать лишь в характере Беппо, то есть в персонаже того произведения, которое обозначило переход Байрона к реализму.

Ни французские, ни немецкие романтики не создали ничего сходного с той галереей типических характеров, которая представлена в произведениях писателей-реалистов, чьи романы-эпопеи содержат глубокий и разносторонний анализ социальной среды, то есть типических обстоятельств, определивших судьбу их героев. Однако писатели-романтики уловили и запечатлели такие явления и противоречия в укреплявшемся буржуазном обществе, которые не сразу открылись художникам-реалистам. Без опыта романтизма они не смогли бы про-

двинуться столь далеко в исследовании живой истории своего времени.

Если реализм, складываясь в цельный творческий метод, позволяющий подвергнуть анализу общественную среду и раскрыть действующие в ней причинные связи, способствовал объективному изображению действительности, то каждый художник-реалист видел мир по-своему. Самый характер познания объективного хода событий и понимание художником правды жизни и правды истории связаны с его отношением к современной ему общественной борьбе, участником которой он неизбежно становится.

Произведение искусства, запечатлевая образы мира, органически отражает и особенности сознания художника, который никогда не бывает бесстрастным летописцем своего времени, но всегда защищает те идеи, в которых, по его мнению, заключена мудрость века. Естественно, что субъективное понимание художником истины истории далеко не часто совпадает с ее объективным содержанием.

Но, исследуя меняющуюся, развивающуюся действительность, анализируя социальные взаимоотношения людей, писатели-реалисты создавали достоверную картину частной и общественной жизни своего времени, ибо сама природа творческого метода реалистического искусства, предполагающего активное познание мира, приводила реализм к творческим победам, позволяла его художникам изображать существенные конфликты своего времени, определявшие внутренний мир их героев, их образ мышления и поведения, и видеть истоки социального зла, разрушительно воздействующего на человеческую личность. Поэтому гуманистичность мировосприятия свойственна сознанию писателей-реалистов, подвергавших социальному анализу жизнь своего времени сообразно природе собственного мировоззрения.

Эта особенность досоциалистического реализма проявилась уже в процессе становления и оформления реалистического метода, в период буржуазных революций — сначала английской, а затем французской.

Знаменем XVIII века был буржуазный прогресс,

ломавший мораль и экономический уклад феодализма. Преобразование общества составляло главную историческую задачу эпохи. Идеи гражданской свободы носились в воздухе, и это были великие идеи, ибо они сопутствовали новому этапу в общественном развитии человечества.

Пока буржуазное общество, вызревавшее в недрах феодализма, еще не обнаружило своих истинных противоречий, оно воспринималось философами и писателями, духовно связанными с демократическим движением того времени, как совершенная норма цивилизации, обеспечивающая гармонию человеческих интересов. На первый план в умственной жизни выдвигалось представление о свободном, или «естественном», человеке, не зависящем от абсолютистской морали, от иерархического, сеньориального понятия долга по отношению к феодальной власти, то есть к политическим и нравственным основам отмирающего строя.

«Естественный» человек был внутренне свободен от догм абсолютистской гражданственности, которую усиленно пропагандировал классицизм. Наделенный новыми добродетелями — честностью, предприимчивостью, настойчивостью, «естественный» человек, как полагали идеологи третьего сословия, обладал этими добродетелями от природы — они составляли его внутреннюю сущность и не были привнесены в его душу извне, то есть не были привиты ему этикой феодализма.

Жизнерадостные, полнокровные герои Филдинга, деловитый и трезвый Робинзон несли в себе могучий заряд исторического оптимизма. Том Джонс ведет себя сообразно своей естественной природе, и если эта природа иной раз подшучивает над ним, заставляя делать ложные шаги в жизни или совершать легкомысленные поступки, тем не менее внутренняя добродетель его при этом не страдает: он просто проявляет свойства человеческой натуры, которая есть такова, какова она есть.

Робинзон, оставшись наедине с дикими силами стихии, создает на своем острове целую цивилизацию — правда, при помощи предшествующего коллективного

человеческого опыта, но его внутреннее «естественное» начало остается в сохранности и выходит победителем из труднейшего испытания.

Ранние реалисты, создавшие образы деятельных и самостоятельных людей, стойких и упорных, отразили в своих произведениях главную черту века — становление нового человека, принципиально отличающегося от изысканно-утонченного героя классицистической литературы. Создание образа героя нового времени было великой победой реализма, и ее могли одержать только писатели-реалисты, занятые исследованием и анализом действительности, изучением и изображением социальной среды, где жили их герои.

Но если в изображении новых характеров ранние реалисты достигли бесспорных успехов, то художественное воспроизведение среды во многом было у них эмпиричным. Их искусство еще не одухотворяло окружающий человека мир: для ранних реалистов он не стал самостоятельным эстетическим объектом, как для реалистической литературы новейшего времени. Проза их была деловита и точна, они не всегда владели мастерством изображения обстановки и описывали ее без богатства оттенков и деталей, подробностей и частностей. Рассказ Робинзона о его острове скорее напоминает трезвый купеческий отчет о предпринятом путешествии, нежели художественное описание живых красок мира. Подобная же трезвая деловитость свойственна и прозе Смоллетта и прозе Свифта, у которого она превращается в своеобразный стилевой прием, вполне отвечающий эстетическим вкусам времени.

Эмпиризм описания — наиболее примечательная особенность произведений ранних реалистов: она распространяется и на изображение психологии героев, которые раскрываются в своих действиях, а не в сфере своих переживаний. О переживаниях героя читатель должен был судить по его поступкам, ибо в психологическом облике героя подчеркивались лишь общезначимые и слабо индивидуализированные свойства. Психологические переживания героев и героинь еще не нашли ясного и углубленного и, главное, многостороннего изо-

бражения в реалистической прозе XVIII века. Эту сферу человеческой жизни предстояло осваивать реализму XIX века.

Эмпиризм в изображении действительности соединился в раннем реализме с весьма отчетливой идеализирующей героя тенденцией. Источником этого, на первый взгляд странного, противоречия было то понятие свободы, которое защищало искусство реализма, опираясь на просветительскую философию и этику.

В середине века, как набатный колокол, прозвучали слова Руссо: «Человек рождается свободным, а между тем он повсюду в цепях» [1]. Эта могучая формула свободолюбия выражала истинную мудрость века: она провозглашала свободу естественным правом «естественного» человека. Она как бы вбирала в себя революционное брожение мысли, охватившее страны Западной Европы в канун Великой французской революции. Она требовала освобождения от истлевших, отравлявших жизнь людей фундаментальных духовных принципов феодализма и, несомненно, признавала необходимость изменения социальной структуры общества. Практическая сторона вопроса не представлялась идеологам третьего сословия очень сложной. Казалось бы, все обстояло прекрасно: уберите с человека отягчающие его оковы, и он станет на веки вечные свободным гражданином гармонического общества, так как с точки зрения абстрактного права все люди были равны при рождении.

Но на самом деле человек заведомо не был свободен уже до своего рождения. Руссо пренебрегал теми простыми фактами, что младенец, издавший свой первый крик под соломенной кровлей крестьянской хижины, не свободен потому, что он неизбежно наследует имущественное и социальное положение своих родителей. Несравненно свободнее его был ребенок, родившийся под сводами дворянского замка или в доме почтенного негоцианта.

---

[1] Oeuvres de J. J. Rousseau, citoyen de Genève. Tome troisième, I-re partie. A Paris, chez A. Belin, Imprimeur-Libraire, 1817, p. 427.

Человек не рождался свободным на свет, потому что общество, существовавшее до него и существующее при нем, сохраняя имущественное неравноправие, не могло обладать истинной свободой.

Третье сословие искало *свою* свободу *для себя* и наконец завоевало ее и дало ей определение в скрижалях, ставших святыней буржуазного демократизма. В статье шестой конституции 1793 года, созданной французской буржуазной революцией, дано классическое определение свободы, как ее понимало пришедшее к власти третье сословие: «Свобода есть принадлежащее человеку право делать все то, что не наносит ущерба правам другого». В статье шестнадцатой этот морализирующий тезис получал недвусмысленное социологическое обоснование. «Естественному» человеку разрешалось «пользоваться и располагать по своему усмотрению своим имуществом, своими доходами». Таким образом, свобода человека делать то, что не наносит ущерба правам другого,— этический идеал, торжественно провозглашенный с трибуны Конвента, узаконивал мнимую свободу, ибо одновременно утверждалась незыблемость и священность принципа собственности — фундаментального принципа эксплуататорского общества. Частный человек тем самым обособлялся от общества, и, по существу, ему вменялось в право вести войну со своим ближним и со всем обществом — ибо его личное «усмотрение» неизбежно входило в реальное противоречие с подобными «усмотрениями» других членов общества.

Сложную казуистику буржуазного идеала свободы превосходно раскрыл Маркс. Он писал, имея в виду подлинную человеческую свободу и противопоставляя ей то понимание общественных обязанностей гражданина, которое декларировала конституция 1793 года: «...право человека на свободу основывается не на соединении человека с человеком, а, наоборот, на обособлении человека от человека. Оно — *право* этого обособления, право *ограниченного*, замкнутого в себе индивида» [1]. И далее: «Право человека на частную собственность есть, следовательно, право по своему усмотрению (à son gré),

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 400.

безотносительно к другим людям, независимо от общества, пользоваться своим имуществом и располагать им; оно — право своекорыстия»[1].

Таким образом, права́ «естественного», то есть свободного, человека, якобы дарованные ему природой, строго и безапелляционно заключались в железные рамки закона, имевшего про запас для защиты своих предначертаний от тех, кто пожелает установить действительную свободу *для всех*, а не только для частного лица, обладающего собственностью, такие орудия, как гильотина у более прогрессивного французского буржуа и виселица у более консервативного — английского.

Гильотина и ожидала бабувистов, участников «Заговора равных», провозгласивших истинную свободу для всех людей и защищавших идею коммунистической организации общественных отношений. В Гракхе Бабефе французский буржуа видел более страшного своего врага, нежели во всех эмигрантах Кобленца, вместе взятых.

Закон победившей буржуазии начисто отметал и вторую часть классической формулы Руссо: цепи феодализма были сняты с рук человеческих, но «естественный», то есть свободный, человек вдруг с неприятным удивлением обнаружил на себе наручники, правда куда более изящной выделки, нежели вульгарные и примитивные кандалы, выкованные крепостным кузнецом в кузне сеньора.

Суровая и неопровержимая логика истории показала, что под маской «естественного» человека подвизался облагороженный, идеализированный, предприимчивый буржуа — раб своего эгоистического *частного интереса*.

Такова была реальная диалектика развития нового общества, проступавшая в области сознания в виде антиномии между идеалом «естественного» человека, каким этот идеал представлялся революционной мысли Просвещения, и практическим осуществлением это-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 401.

го идеала, так сказать его фактической материализацией.

Реальный буржуа занимался спекуляциями, устраивал финансовые аферы, давал в рост деньги бесшабашным, не думающим о завтрашнем дне напомаженным кутилам, прибирал к рукам их имения, мостил дороги, строил корабли, отправлял их в таинственные, далекие страны, товар которых — золото, копра, шелковые ткани — издавали пряный аромат, щекочущий нервы почтенных отцов семейства, кружа им головы и толкая на рискованные предприятия. Реальный буржуа живо сообразил, какие возможности скрываются в машинах и станках, которые действовали лучше, чем людские руки, и организовывал фабрики, учась превращать пот рабочих в звонкую монету.

Антиномия между общественным идеалом свободы и практикой жизни казалась многим писателям-реалистам загадкой, ибо субъективно они, отражая настроения демократических, плебейских масс, действительно желали видеть новое общество, идущее на смену феодализму, гармоничным.

Не будучи буржуазно ограниченными мыслителями, они изобразили в своих произведениях резкие социальные контрасты эпохи, многие несовершенства общественного устройства и оставили ценнейшие свидетельства на этот счет.

Но несовершенства организации общества ранние реалисты были склонны объяснять несовершенством человеческой натуры, естественные свойства которой необходимо исправить, отшлифовать и воспитать в духе разума. Присущая им идеализирующая тенденция в изображении характера героя объективно отражала революционный импульс эпохи, веру и надежду народных масс, чьи умонастроения формулировало реалистическое искусство, на то, что освобождение от феодальных институций сможет принести людям подлинное и окончательное освобождение.

Идеализирующая образ героя тенденция служила также выражением и воспитательных устремлений передовой идеологии, которая создавала и «Энциклопедию»,

и «Систему природы» Гольбаха, и педагогическую утопию «Эмиля» Руссо в надежде, что изменение мнений и взглядов, господствующих в обществе, приведет к изменению и самого общества, внесет в него отсутствующую гармонию и справедливость. Если, как полагали просветители, внедрение разумных понятий в сознание людей способно превратить разнородные эгоистические интересы и инстинкты, которые еще руководят человеческими помыслами, в некое гармоническое целое, то подобному воспитанию общества может содействовать искусство, ибо оно примером живых образов достигает высокого нравственного эффекта. Поэтому известный дидактизм и морализирование отличают произведения реалистов XVIII века. Дидактичен был не только «Кандид» Вольтера, где мораль разума противополагалась неразумию господствующей в обществе морали, но и такие густо замешенные на бытовом материале произведения, как «Молль Флендерс» Дефо, «Джонатан Уайльд» Филдинга, не говоря уже о романах Ричардсона. Даже в пьесах Бомарше, в которых пенилась и кипела плебейская революционная жизнерадостность и воспевались пронырливость, ловкость и практичность третьего сословия, мораль феодальная осуждалась с позиций морали революционной буржуазии.

В раннем реализме морализаторство шло об руку с критикой общественных нравов. Это было закономерно, ибо феодальный мир, феодальное сознание, отражая распад социальных устоев старого порядка, меньше всего заботилось о сохранении и укреплении моральных принципов. В то время как жалкие подражатели великих драматургов XVII века, пытаясь отстоять идею аристократической гражданственности, громоздили трагедии, напыщенные, нестерпимо помпезные, в которых на котурны подымались убогие страсти разложившегося дворянства,— всю остальную дворянскую литературу характеризовал дух упрощенного эпикуреизма и фривольности.

Феодальный мир умирал без большой торжественности. Плотские наслаждения заменили строгие понятия нравственности, составлявшие пафос корнелевской дра-

матургии. Свою развращенность и внутреннюю опустошенность аристократия скрывала под личиной утонченной изысканности, украшала мушками и пудрой, прикрывала рюшами и фижмами. Легкая фривольная поэзия, салонная, построенная на двусмысленной и полупристойной ситуации комедия насмешничали и издевались над теми принципами, которые буржуазия полагала священными и незыблемыми, — над строгостью семейных обычаев, прочностью домашнего очага, над супружеской верностью, бережливостью и расчетливостью, над уважением к старшим в семье и т. д. и т. п.

Революционно-демократическое искусство в критике феодально-аристократической морали не останавливалось только на разоблачении этических основ старого общества. И «Племянник Рамо» Дени Дидро, и «Коварство и любовь» Шиллера, и романы Годвина, Кребийона-младшего, журнальные статьи и сатиры Стиля, критикуя нравы, одновременно раскрывали несовершенство существующего уклада жизни. Но если в осуждении старого миропорядка ранний реализм имел крупные достижения и моралистически-идеализирующее начало, присущее ему, находило опору в революционном брожении эпохи, если настроения социального протеста одухотворяли произведения великих писателей и мыслителей XVIII столетия, сообщая их творчеству народность, то молодая, собственно буржуазная литература отражала антиномию между общественным идеалом свободы и практическим его осуществлением с почти хрестоматийной точностью.

Одновременно с эпосом нового времени — романом — в реалистической литературе XVIII века развивалась драма, вытеснявшая со сцены и «высокую» трагедию, и комедию — господствовавшие ранее жанры, отвечавшие духовным запросам феодального общества. Драма, или, как ее называли в те времена, «слезливая комедия» или «мещанская трагедия», несла в себе отчетливые следы своего буржуазно-бюргерского происхождения.

Реалистическую основу ее составляло правдивое и жизненно достоверное изображение стихии повседневного быта, перипетий борьбы представителей третьего

сословия за место под солнцем в обществе, где власть и командные высоты еще принадлежали привилегированным классам. Изображение столкновения буржуа с феодальным общественным строем было обычным ее конфликтом и темой, и само развитие этого конфликта, художественная разработка темы требовали исследования общественной среды, ее аналитического изучения. Реалистичности главного конфликта мещанской драмы соответствовала точность в передаче частностей и подробностей житейского обихода, всего уклада буржуазной семьи и ее общественного окружения. Однако еще в большей степени для «слезливой комедии» типичен рационализм, ходульность и «заданность» характеров положительных героев, их склонность к резонерству, плоскому и навязчивому морализированию. Создателям нравоучительной драмы — Лилло, Детушу, Ниво де ла Шоссе и даже Дидро и Лессингу — не удалось преодолеть естественной прозаичности «естественного» человека, то есть буржуа, несмотря на сознательное преувеличение его положительных качеств, приподнимание его духовного уровня.

Эстетические противоречия мещанской драмы являлись идеологическими противоречиями, ибо задача поэтизации частного человека, которую ставили перед собой ее создатели, была невыполнима. Реальный герой «слезливой комедии» не поддавался поэтизации. Его деятельность в практическом мире определялась своекорыстием, а его истинный облик весьма существенно разнился с тем идеальным образом, который рисовался воображению творцов мещанской драмы. Будучи реалистами, зоркими наблюдателями жизни, они не могли не видеть отрицательных сторон своих героев — бюргеров и буржуа, эгоистических, черствых и ограниченных. Но поскольку возникающий жизненный уклад еще не обнаружил главных своих недостатков, своей бесчеловечной, обесчеловечивающей сущности, то отрицательные стороны героя бюргерски-буржуазной драмы относились, в духе господствовавших тогда представлений, за счет слабостей человеческой натуры, которые могут быть преодолены и исправлены в ходе жизни.

Однако сам ход жизни разрушал и опровергал эту типичную для раннего реализма иллюзию. Исторический процесс характеризовался не только распадом феодальных связей, не только нарастанием революционного протеста угнетенных масс, но и становлением буржуазных общественных отношений. То новое, что входило в жизнь, заставило серьезно задуматься над вопросом — не являются ли истоком несовершенства и слабостей человеческой натуры сами жизненные обстоятельства и возможно ли вообще преодолеть недостатки человеческого характера воспитательно-педагогическими мерами, которые, как представлялось революционной просветительской мысли, должны были бы действовать безотказно, а между тем повсеместно давали весьма частые осечки.

Антиномичность духовного и социального развития человека, отражавшая объективные противоречия общественного бытия и ощущавшаяся всеми крупными мыслителями и писателями того времени, требовала разрешения и объяснения. Если натура человека несовершенна и не очень поддается воздействию просветительского разума, то, следовательно, нужно изучить подробнее ее самое, ее психологию. Кризис представления о новом человеке как «естественном», явившийся следствием того, что реальная жизнь воспитывала на свой лад людей, внедряя в их сознание понятия и привычки, противоречившие идеальным нормам гражданской и человеческой добродетели, сформулированным просветительской моралью, породил психологическое направление в реалистической прозе, связанное в первую очередь с творчеством Прево, Стерна, Гёте поры «Вертера» и, позже, Шодерло де Лакло. В произведениях этих писателей изучались и изображались такие черты человеческой души, мимо которых проходил просветительский роман, оставляя их без внимания или попросту их не замечая.

Лоренс Стерн открыл и показал реальную сложность человеческой психики. До него никто из его современников не изображал столь подробно смену эмоций и настроений, проходящих в человеческом сердце, никто так пристально не изучал движения человеческих чувств.

Он, как внимательный естествоиспытатель, рассматривал сквозь увеличительное стекло человеческую душу и увидел в ней не только светлые, но противоречивые, трудно поддающиеся рационалистическому объяснению стороны. Странная меланхолия окрашивает его произведения. Психика его героев лишена болезненности, в ней нет ничего патологического и отклоняющегося от нормы. Но вместе с тем персонажи его произведений — и в первую очередь сам рассказчик — уже лишены той прочной уверенности в себе, которая характеризовала, например, Тома Джонса или Перегрина Пикля, без труда и колебаний, с прекрасным настроением действовавших в самых сложных жизненных обстоятельствах. Да и сама жизнь была для них открытой книгой, письмена которой они читали без страха, управляясь с капризами судьбы и многочисленными превратностями собственного положения.

Для героев Стерна жизнь уже лишена той ясности и простоты, как для героев просветительского романа. Даже самый примитивный поступок или действие — для них предмет размышлений и источник колебаний. Если герои Филдинга и Смоллетта решительно вступали в схватку с миром, смело шагали по дорогам Англии, заглядывая и в таверны и в поместья сквайров, перешучивались с дебелыми служанками, дрались на кулачках с ражими парнями, перебирались через Ла-Манш и, попадая в злачные места французской столицы, скандалили и буянили там с той же неукротимой энергией, как у себя дома, то мир чудаковатых героев Стерна замкнут пределами их собственного «я», узким кругом друзей, и перед бытием они останавливаются как перед огромной загадкой.

Стерн, как и другие представители психологического направления в реализме XVIII века, ощутил сложность связей, существовавших между человеком и социальной средой, ощутил он также, что сама среда, действительность, которую история формовала не по законам просветительской философии и морали, а по своим собственным, более сложна, нежели это казалось рационалистическому реализму просветителей. Вместе с тем в изображении характеров у Стерна много общего с со-

временной ему реалистической прозой: подробно и тщательно исследуя чувства своего героя, он выделял и видел в нем лишь главенствующую черту, остроумно варьируя оттенки доминирующего свойства или особенности его натуры. Поэтому персонажи его произведений статичны, несмотря на их высокую чувствительность. Отличие же манеры Стерна от современников заключалось не только и не столько в своеобразии композиции «Тристрама Шенди», даже не в той меланхолии, которая придавала неповторимое очарование его прозе, а в новизне понимания соотношений частного и общественного в жизни человека. Если например, Кондорсе отрицал противоречие между частным и общественным интересом человека и усматривал в их гармонии залог прогресса, пренебрегая тем фактом, что практически общество лишено классовой гармонии и потому отождествление разнородных по своим устремлениям интересов не может означать ничего иного, как безудержную свободу (на буржуазный лад) частного интереса, то Стерн своими произведениями доказывал существование разрыва между индивидуумом и обществом, разность их интересов. И хотя нервная его ирония смягчала и скрадывала болезненность этого разрыва, не очень явственно обнажая его причины, герои Стерна замыкались в своем субъективном мире лишь потому, что внешний мир воспринимался ими как неблагоприятная сфера жизнедеятельности.

Непреложность и социальную обусловленность разрыва частного и общественного в человеке нагляднее обнажил роман Гёте «Страдания юного Вертера», исследовавший и изобразивший духовную жизнь человека, мир его эмоций с неповторимым лиризмом и одновременно аналитической ясностью.

Универсальный гений Гёте сравнительно рано осознал мощь реалистического метода, и, открывая для собственного творчества (а тем самым и для всей литературы) его возможности, молодой писатель обратился в первую очередь к опыту Шекспира, возрождение интереса к которому вообще характерно для XVIII века — поры бурного расцвета реализма. И пожалуй, вернее других поклонников и последователей Шекспира уловил

молодой Гёте главную черту его творчества, позволяющую считать великого английского драматурга основателем реализма в мировом искусстве.

В канун работы над трагедией «Гец фон Берлихинген» — одним из ярчайших созданий реализма XVIII века, произведением, многим обязанным шекспировским хроникам,— молодой Гёте в речи «Ко дню Шекспира» весьма отчетливо сформулировал основной принцип реалистического искусства. Он указывал, что трагедии Шекспира «вращаются вокруг скрытой точки... где вся своеобычность нашего Я и дерзновенная свобода нашей воли сталкиваются с неизбежным ходом целого»[1]. Закономерности «непреложного хода целого», то есть, иными словами, хода и развития общественных отношений, разумеется, могли быть раскрыты лишь реализмом, владеющим социальным анализом явлений, способным исследовать связи причин, их порождающих, и следствий, ими вызванных. Гёте уже сознавал, что личность человека, особенности его психологии не могут быть поняты и объяснимы, если не будут разгаданы тайны многосложной подосновы «непреложного хода целого».

Когда аббат Прево, рассказывая в своем романе о «игре любви и фортуны», создавал загадочный образ Манон Леско, он сам, тонкий психолог и вдумчивый наблюдатель нравов, был поставлен в тупик необъяснимостью внутренних противоречий характера своей героини, в котором жизнь смешала, казалось бы, несовместимые моральные качества: верность в любви и крайнее непостоянство, высокую душевную чистоту и вольность поступков, граничащую с безнравственностью, бескорыстие и расчетливость, легкомыслие с содержательностью натуры и т. д. Прево напоминал старого алхимика, перегоняющего в колбе разнородные вещества и полагавшего, что они несоединимы, в то время как истинный химизм превращений порождал из них совершенно неожиданное и ранее неведомое соединение. Новая действительность уже изменила не только социаль-

---

[1] Гёте. Собрание сочинений в тринадцати томах, т. X. М., Гослитиздат, 1937, стр. 383—384.

ные связи людей в обществе, но и сформировала новую психологию, своеобразие которой столь поразило аббата Прево.

Гёте, много размышлявший в течение всей своей долгой жизни над сущностью и конечной целью «непреложного хода целого», дерзновенной рукой сорвал в своем романе покров с таинственных человеческих чувств, связал сферу эмоций с реальностью жизни. Известно, что «Вертер» произвел на современников ошеломляющее впечатление. И не только потому, что в нем сила любви, обычно вознесенная на пьедестал трагедии, или сдобренная сентиментальной чувствительностью, или упрощенная, рассматриваемая как «тусклый огнь желанья», наконец обрела поэзию простоты, естественности, войдя в обыденность жизни. В романе, наряду с лирическим изображением сложных человеческих чувств, звучали и тираноборческие мотивы и, самое главное, обнажалась антиномия, существующая между стремлением человека к свободе и невозможностью ее осуществления. Эта роковая антиномия, раздиравшая душу Вертера, волновала людские сердца и была в то же время самой животрепещущей. Но реализм XVIII столетия, открывший новую действительность, освоивший и исследовавший многие ее стороны, критиковавший беспощадно и сокрушительно устои феодализма, его этические и моральные принципы, не останавливавшийся перед критикой и отрицательных сторон возникающих буржуазных отношений, оказался не в состоянии нащупать пути решения коренного конфликта века. Более того, в соответствии с изменениями общественного сознания реализм начал трансформироваться, испытывая давление иных художественных методов, вплетавшихся и в творчество художников-реалистов.

Революционная и демократическая общественная мысль XVIII века, а также формирующаяся буржуазная идеология, предощущающая назревание революции, огненное дыхание которой опалило весь континент, боролись за собственное понимание и практическое осуществление вопроса о человеческой свободе. Материальные и духовные предпосылки революции уже созрели, и она, как каждая революция, привлекала к себе умы

людей и отпугивала тех, кого страшило изменение существующего порядка вещей. И, как каждая буржуазная революция, она несла в себе неустранимое противоречие: декларируя свободу, одновременно утверждала новую форму эксплуатации.

Штурм Бастилии и поступь революционных событий, становившихся по мере углубления революционного кризиса все более грозными, вдохновляя революционно-демократическую мысль, настораживали и видоизменяли общественные, а тем самым и эстетические искания демократического искусства, не поднявшегося до истинной революционности. Как писал Маркс в статье «Морализирующая критика и критизирующая мораль»: «Господство террора во Франции могло... послужить лишь к тому, чтобы ударами своего страшного молота стереть сразу, как по волшебству, все феодальные руины с лица Франции. Буржуазия с ее трусливой осмотрительностью не справилась бы с такой работой в течение десятилетий. Кровавые действия народа, следовательно, лишь расчистили ей путь» [1]. И если революционное демократическое искусство (Форстер, Шубарт, Жозеф Шенье, Радищев, живописец Давид, композитор Госсек и др.) жило идеями революции, не пугаясь того, что называли ее «крайностями», то демократическое искусство, не говоря уже о буржуазном, также обуреваемое гражданскими помыслами и чувствами, проявило «трусливую осмотрительность», однако приемля и считая исторически обоснованным и необходимым освобождение человека от бремени феодальных отношений.

Своеобразие умственного развития в конце XVIII века состояло в том, что вызванное к жизни назревавшей революцией просветительское мировоззрение не смогло устранить и преодолеть своих внутренних противоречий, ибо как для идеологов третьего сословия, так и для революционных демократов, выражавших подлинные интересы угнетенных народных масс, оставались тайной истинные первопричины исторического процесса, его реальные перспективы. Разгадать их не смог и реализм, обнаруживший и свою силу и вместе с тем и свою

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 299.

слабость в социальном анализе действительности, меняющейся и чреватой совершенно новыми, непредвиденными тенденциями и особенностями развития.

Характеризуя теоретические итоги, достигнутые общественной мыслью XVIII века, пытавшейся обобщить и обобщавшей практический опыт и практические потребности буржуазии, Энгельс в «Набросках к критике политической экономии» писал:

«XVIII век, век революции, революционизировал и политическую экономию. Но подобно тому, как все революции этого века были односторонними и оставались в рамках противоположности, подобно тому, как абстрактному спиритуализму был противопоставлен абстрактный материализм, монархии — республика, божественному праву — общественный договор,— точно так же и революция в политической экономии не преодолела противоположностей. Всюду остались те же предпосылки; материализм не затронул христианского презрения к человеку и его унижения и только вместо христианского бога противопоставил человеку природу как абсолют; политика и не подумала подвергнуть исследованию самые предпосылки государства; политической экономии не приходило в голову поставить вопрос о *правомерности частной собственности*. Поэтому новая политическая экономия была лишь наполовину прогрессом; она была вынуждена предать свои собственные предпосылки и отречься от них, взять себе на помощь софистику и лицемерие, чтобы скрыть противоречия, в которых она запуталась, чтобы прийти к тем выводам, к которым её толкали не её собственные предпосылки, а гуманный дух века... Всё было сплошным блеском и великолепием,— но предпосылки вскоре снова дали себя знать и породили, в противовес этой лицемерной филантропии, теорию народонаселения Мальтуса, самую грубую, самую варварскую систему из всех когда-либо существовавших, систему отчаяния, втоптавшую в грязь все прекрасные речи о любви к человеку и всемирном гражданстве; эти предпосылки породили и возвысили фабричную систему и современное рабство, ни в чём не уступающее старому по своей бесчеловечности и жестокости. Новая политическая экономия, система свободы торгов-

ли, основанная на «Богатстве народов» Адама Смита, оказалась тем же лицемерием, непоследовательностью и безнравственностью, которые во всех областях противостоят теперь свободной человечности» [1].

Эта характеристика истинных противоречий общественной мысли XVIII века объясняет, между прочим, почему реализм не мог удовлетворить запросы времени, ибо и он не «преодолел противоположностей» и стал оттесняться классицизмом нового типа, явившимся попыткой искусства разрешить назревшие узловые противоречия жизни. Отличаясь принципиально от старого классицизма корнелевского толка, новый классицизм, однако, имел одну общую с ним черту — гражданственность.

Классицизм как творческий метод возник в период укрепления государственности в странах Западной Европы, в период, когда централизованная власть пресекла феодальные вольности (что, несомненно, отвечало интересам и буржуазии), и потому мировоззренческая основа классицизма зиждилась на принципе гражданственности, на абсолютизации *государственного монархического долга*, стоящего превыше личного интереса. В век буржуазной революции классицизм также формировал и выражал гражданские страсти и чувства, гражданское самосознание, но абсолютизировал уже понятие *общественного долга.* Якобинцы, будучи самыми последовательными революционерами той эпохи, были вместе с тем и самыми последовательными классицистами, что естественно, ибо для них вопрос гражданственности и служения общественному долгу буквально был вопросом жизни и смерти. Но демократическое, а равно и буржуазное сознание также утверждало через классицизм свое собственное понимание общественного долга человека в тех новых условиях, которые создавал революционный кризис.

Если для Дидро и даже Руссо, благосклонно относившихся к революционному классицизму, он был ва-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 545—546.

жен своим социальным содержанием, ибо революционные демократы противополагали общественные (а по существу общенародные) интересы произволу частного эгоизма, то для умеренной третьесословной идеологии, отличавшейся, по определению Маркса, «трусливой осмотрительностью», классицизм был прежде всего орудием компромисса с действительностью, хотя теоретики бюргерски-буржуазного классицизма также исходили из принципа свободы как естественной предпосылки человеческого прогресса. Много сделавший для изучения античности Винкельман в своей «Истории искусства древности», явившейся важной вехой в развитии общественной мысли XVIII века, выражая средствами эстетической теории политические требования умеренного бюргерства, формулируя программу развития нового искусства, утверждал: «Спокойствие есть качество, более всего свойственное красоте...» [1]

Новое искусство Винкельман не желал связывать с непосредственной общественной борьбой. Он говорил: «Сознание разумно мыслящего существа имеет прирожденное стремление подняться над материей в сферу отвлеченных понятий...» [2] Определение вообще характерное для немецкой идеологии, предпочитавшей совершать всемирно-исторические перевороты в области чистой мысли. Оно ясно обнаруживало неспособность бюргерских кругов Германии (и не только Германии) заходить слишком далеко в попытках критики действительности не теоретическими, а действенными практическими средствами. В те годы, когда Винкельман формулировал эстетико-политическое кредо бюргерски-буржуазного классицизма, «разумно мыслящее существо» отнюдь не стремилось в «область мысли», а самым настойчивым образом пыталось разумные требования идеологии перенести в повседневную жизнь людей. По существу, Винкельман примирялся с действительностью, освящая свое примирение высоким эстетизмом, овеянным дыханием античности.

---

[1] Иоганн Иоахим Винкельман. История искусства древности. Л., Изогиз, 1933, стр. 154.
[2] Там же, стр. 137.

Классицистические тенденции в искусстве XVIII века имели неоднородный характер, но они проникли в искусство закономерно, отражая изменения в общественном сознании. Закономерность возникновения классицистических тенденций особенно отчетливо прослеживается на примере духовной эволюции Гёте и Шиллера, завершивших своим творчеством эстетические и общественные искания искусства XVIII века, рассматриваемого как самостоятельный этап в художественном развитии человечества.

И Гёте и его младший современник, будучи зачинателями и ярчайшими представителями реалистической литературы XVIII века, отличаясь необычайно чутким восприятием исторического содержания времени, сознательно и внутренне обоснованно перешли на иные творческие позиции, ощутив невозможность прежними реалистическими средствами, опиравшимися, как выяснилось, на недостаточное постижение законов общественной жизни, разрешить загадки, возникающие в процессе становления новых общественных отношений. Обращаясь к классицизму, стремясь возродить высокий и гармоничный дух античного искусства, совершенного по форме, обладающего высоким чувством художественной меры, Гёте и Шиллер, по существу, на иной лад решали те же гуманистические проблемы, которые они ставили в своих доклассицистических произведениях.

В отличие от классицизма якобинского толка, безоглядно поддерживавшего идею революции, классицизм Гёте и Шиллера исходил из безусловного неприятия террора как метода насаждения новых общественных отношений. Но если бы их классицизм был только реакцией на революционные события, он выродился бы в плоско филистерскую апологию действительности или в чисто формалистическое искусство, оперирующее античными мотивами, эклектическое и мертвенное. Базой их классицизма были практические последствия революционных изменений, не открывших людям путей к истинному счастью. Разумеется, и в «Геце фон Берлихингене», и в «Вертере», равно как и в «Разбойниках» и «Коварстве и любви», несмотря на могучий протест против ненормальностей общественных отношений, содер-

жались сомнения в возможности их революционного пересоздания. Но та действительность, тот миропорядок, который установился после победы революции, и в особенности после Термидора, не только не устранял внутренних противоречий общества, но, наоборот, обострил их. И если Гёте и Шиллер в прекрасном, а потому нравственном искусстве, основанном на совершенных античных образцах, видели оружие воспитания человека, средство истребления в его душе эгоизма и дисгармонии, то они, по существу, продолжали руководствоваться просветительскими идеалами, обнаруживая мудрую гуманистическую веру в возможности человеческой натуры и человеческого общества к совершенствованию.

Абсолютизация нравственного, гуманного долга свойственна их классицизму, который не был компромиссен, как классицизм Винкельмана; он являл собой попытку новыми эстетическими средствами решить новые, поставленные ходом исторического прогресса этические и социальные проблемы и возникал на основе достижений реализма. И хотя для искусства конца XVIII века вообще характерен отход от реализма, рождение преромантических и раннеромантических направлений, тем не менее и эти художественные направления не могли развиваться, минуя опыт и достижения реализма.

Для Гёте и Шиллера стала очевидна бесплодность и бесперспективность того индивидуалистически-мещанского культа своеволия частного человека, который проповедовали в свое время писатели «бури и натиска». Равно неприемлемы были для них и современные им поиски новых путей и способов отображения действительности, осуществлявшиеся преромантическим и романтическим искусством, которое начало воспринимать жизнь как сплетение иллюзий, уходило от мира реальности в мир фантастики или предлагало, подобно тому как это сделал Новалис в своем трактате «Христианство или Европа», восстановить прежние порядки, разрушенные историей. Для революционного романтизма время еще не приспело.

На рубеже двух веков искусство, отражая и ощущая последствия революционного кризиса, как и философ-

ская мысль, напряженно пыталось осознать, освоить, понять происшедшее и из обломков разбитых иллюзий и надежд воздвигнуть новое мировоззрение, по-новому постигающее природу, общество и человеческое сознание.

Если политическая экономия того времени оправдывала чисто буржуазный прогресс, радостно и откровенно обосновывая его непреложность; если немецкая идеалистическая философия и натурфилософия сосредоточивали усилия на критике механистического материализма просветителей; если зарождавшийся романтизм, болезненно ощущавший усугублявшийся разлад между личностью и обществом, не в силах был осмыслить истоки этого разлада,— то уже в ту смутную пору в духовную жизнь проникала новая, обновляющая прежнее мышление идея — *идея развития.*

На рубеже двух веков определяется основной круг мировоззренческих проблем, позже сформулированных Гегелем в «Феноменологии духа», с ее обоснованием диалектики, с открытым определением закона отрицания отрицания, с пристальным интересом и вниманием к истории. На рубеже двух веков начинают формироваться новые общественные теории, предлагающие неожиданное разрешение, казалось бы, неразрешимого вопроса о свободе человека, вокруг которого безуспешно билась мысль просветителей, теории, строившиеся на неприятии *капиталистических* отношений и как бы подтверждавшие фактом своего существования справедливость сформулированного Гегелем в «Феноменологии» закона отрицания отрицания. Из развалин феодального миропорядка, из строительных лесов капиталистической системы возникал утопический *социализм*, который пытался идею развития применить к истории, отыскивая в ее движении законосообразность.

В «Теории четырех движений и всеобщих судеб», книге, вышедшей в свет годом позже «Феноменологии духа», Шарль Фурье очень точно определил потребность нового времени в новом духовном синтезе, базирующемся на иных идейных и социальных основаниях, нежели демократическая идеология Просвещения, не говоря уже о собственно буржуазной политической экономии

и философии. Он писал: «После катастрофы 1793 года иллюзии рассеялись; политические и моральные науки были опозорены и безвозвратно утратили доверие. Отныне следовало предвидеть, что от всех приобретенных познаний не приходится ждать счастья, что социального благоденствия надо искать в какой-то новой науке и проложить новые пути политическому духу; ибо было очевидно, что ни философы, ни их соперники не знают средств от социальных страданий и что под прикрытием догм тех и других вечно продолжались бы самые позорные бедствия, в том числе и нищета» [1]. Эту потребность в синтезе и обобщении социального опыта, обретенного в ходе и итоге буржуазной революции, ощущал и Гегель, воздвигнувший здание цельной философской системы, энциклопедичной по своему характеру, и Сен-Симон, выдвинувший мысль о создании новой энциклопедии, и, наконец, такие педантично-ограниченные буржуазные идеологи, как Огюст Конт, выхолостивший революционное и социалистическое содержание учения Сен-Симона и заимствовавший у него лишь рационалистически-позитивистский аспект теории.

Необходимость осмысления новой, находящейся в становлении социальной действительности, естественно, вызвала повышенный интерес к истории, определявший умственную жизнь начала нового века.

Столь мощные умы, как Гёте и Шиллер, также обратились к опыту истории, стремясь осознать уроки французской революции, ее практику и последствия. Шиллер, много занимавшийся прошлым как историк, автор работ, посвященных и нидерландской революции, и Тридцатилетней войне в Германии, и политической борьбе во Франции эпохи Генриха IV, в своих исследованиях, написанных рукой художника, а не ученого, улавливал и угадывал в материальных интересах скрытую пружину человеческих страстей и поступков, то есть подходил к анализу исторических событий как реалист. И в его драматических произведениях позднего периода — в трилогии «Валленштейн», в «Марии Стюарт» и особенно в

---

[1] Шарль Фурье. Избранные сочинения, т. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, MCMLI, стр. 89.

«Вильгельме Телле» — подоснову действия также составляло реалистическое восприятие мира, столь сильно заявившее о себе еще в «Коварстве и любви» и позволявшее Шиллеру преодолевать теоретические принципы классицизма. В истории он искал не только сюжет и крупные характеры, могущие стать объектом драмы и трагедии. В истории он усматривал борьбу разных нравственных начал, и ее опытом он подкрепил идею народоправства, к которой пришел в конце жизни, ранее отринув якобинский способ перестройки общества.

В его мировоззрении отчетливо проступали и черты утопизма, ибо объективная основа исторических изменений оставалась для Шиллера тайной, которую предстояло в недалеком будущем разгадывать общественной мысли и искусству, столкнувшимся с уже расчлененными противоречиями капиталистической системы.

И в «Письмах об эстетическом воспитании», возлагая надежды на искусство, способное изменить человека, а тем самым и общество, и в поздних трагедиях Шиллер, следуя эстетическому канону своего классицизма, преувеличивал преобразующую силу нравственного начала, заложенного в человеческой натуре, и значительно меньше уделял внимания исследованию и анализу реальных оснований исторического процесса. Поэтому в судьбы его героев нередко вторгалась фатальность, являвшаяся, по сути, псевдонимом не осознанной писателем исторической необходимости и обусловленности событий («Валленштейн»).

Изображение страстей, мыслей и переживаний личности отодвигало на задний план изображение среды, в которой ей приходилось действовать, — тот «фальстафовский фон», воспроизведение которого могло сообщить подлинно реалистическую полноту всему строю его трагедий. Нередко Шиллер, отступая от объективности, делал героя носителем и выразителем своих собственных идей, прибегая к возвышенной и несколько абстрактной риторике. Все эти особенности драматургии Шиллера имели исторически объяснимые причины и говорили о том, что он сам как художник находился в движении, страстно стремясь воплотить в образах искусства новую действительность, которая могла быть познана и

воссоздана в слове лишь реализмом, а отнюдь не тем обновленным классицизмом, приверженность к которому неоднократно декларировал поэт. И вместе с тем в его поздних пьесах есть великая любовь к людям и грандиозность характеров, удивительная полнота и достоверность передачи психологических состояний героев, необычайная напряженность и правдивость коллизий. И самое главное — в сознании Шиллера созрело понимание того, что практический результат французской революции, новый миропорядок, утверждавшийся на месте разрушенного революцией старого порядка, не есть окончательный и конечный итог общественного развития, что история является процессом, в ходе которого отмирающие жизненные и общественные формы сменяются новыми.

Идея народоправства, к которой Шиллер пришел в «Вильгельме Телле», преодолевая свой бюргерский страх перед народным восстанием, подтверждала: он отдавал себе отчет — лишь будущее сможет разрубить узлы тех противоречий, которые туго и, казалось, намертво завязались в его эпоху.

Если Шиллер, чтобы понять смысл общественного переворота, свидетелем которого он стал, обращался непосредственно к истории, то Гёте более опосредствованно отразил в своем творчестве и духовной эволюции содержание исторического времени. В трактате «О наивной и сентиментальной поэзии» Шиллер весьма верно определил своеобразие и главную черту гения Гёте, выражавшуюся в стихийной мощи его реалистического восприятия жизни. Сам Гёте с внутренним недоброжелательством, а порой с открытым властным презрением относился к различного рода проявлениям субъективизма и в искусстве и в философии. Превыше всего ценил он объективность мира и природы, постоянно ощущая живую плоть бытия, и предпочитал одухотворенный детерминизм спинозианского толка мучительным попыткам современной ему натурфилософии вывести из человеческого мышления законы природы, присущие только природе. *Развитие* Гёте считал естественным свойством природы и переносил это понятие на историю, во многом

используя и преобразуя взгляды, высказанные Гердером в его «Идеях к философии истории».

«Метаморфоза растений», подобно трудам Жоффруа Сент-Илера предвосхищавшая эволюционное учение, а равно и «Фауст» — этот торжественный и мужественный гимн творческой, созидательной, ищущей человеческой мысли — пронизаны идеей развития, вечной смены жизненных форм, пафосом безостановочного становления и движения бытия.

Для Гёте человек всегда был сыном природы, постоянно меняющейся, текучей,— листок многошумной кроны могучего древа вечности. Заклиная духа Земли, осознавая его мощь, Фауст ощущает себя вместе с тем частью Космоса, познанию которого он отдавал все силы своего разума.

Но если объективность природы и ее закономерностей была для Гёте очевидна и он улавливал конкретные особенности эволюции живого существа — достаточно для примера назвать открытие им межчелюстной кости; если можно согласиться с русским поэтом, сказавшим: «Была ему звездная книга ясна и с ним говорила морская волна», — то, примененная к сфере социальной, к области живой истории, идея развития, столь органичная для мировоззрения Гёте, в поздних его художественных произведениях не смогла обрести истинно реалистической конкретности. Гёте, распространявшему вслед за Гердером законосообразность природы на историю, не удалось выявить силы, определяющие отношения людей в обществе. Даже на его неукротимый гений время властно наложило свои оковы.

Несмотря на принципиальные различия художественных индивидуальностей, в подходе Шиллера и Гёте к изображению истории обнаруживается несомненное сходство, порожденное единством общественных условий, в которых протекало созревание их творчества. Судьба сумрачного честолюбца Валленштейна, фатально идущего к гибели, имеет подобие в судьбе Эгмонта, жизнерадостно, с одинаковой страстью отдающегося и чувственным наслаждениям и общественной борьбе. Изображая Эгмонта деятельным участником национально-освободительного движения, Гёте сюжетной основой

своей трагедии сделал, однако, не борьбу реальных социальных сил, явившуюся фоном событий, а роковую политическую слепоту Эгмонта, неотвратимо влекущую его на плаху. И это не случайно. Диалектика исторических противоречий, классовых по своему происхождению, обусловившая поведение Эгмонта — исторической личности, заменена Гёте анализом душевных переживаний трагического героя, и поэтому фатальность, предопределенность его гибели служит, как и в трилогии Шиллера, выражением неосознанности поэтом исторической необходимости.

Как и Шиллер, он не принял французскую революцию и противопоставил яростным политическим страстям, кипевшим в революционной стране, упорядоченность бюргерского существования, ограниченного и размеренного, идеализировав его и воспев сладчайшим гекзаметром в «Германе и Доротее». И вместе с тем Гёте понимал, как и Шиллер, что итоги революции не есть окончательная ступень в историческом развитии человечества.

В позднюю пору своей жизни Гёте внимательно следил за современной ему научной, политической и эстетической мыслью, ее успехами и завоеваниями. Многое, неведомое восемнадцатому веку, разглядел он в возникавшей послереволюционной новизне, насыщенной событиями огромного значения и масштаба, и черты утопизма все отчетливее проступали в его мировоззрении и творчестве.

Идея воспитания как средства создания сначала гармоничного человека, а затем и гармонического общества, характерная и для веймарского классицизма, составляет сердцевину «Вильгельма Мейстера», однако в положительную программу совершенствования социальных отношений, излагавшуюся в романе, новое время внесло новые оттенки. Проблематика второй части романа — «Годы странствий Вильгельма Мейстера» — обнаруживает близость с теми практическими идеями реорганизации общества, которые излагали в своих трудах Фурье и Сен-Симон. Особенно близки были Гёте мысли, нашедшие окончательное выражение в трактате Сен-Симона «Рассуждения литературные, философские

и промышленные», снабженном знаменитым эпиграфом: «Золотой век, который слепое предание относило до сих пор к прошлому, находится впереди нас». Сен-Симон писал:

«В настоящее время философы XIX в. должны приступить к своей задаче, резко отличающейся от работы, выполненной философами XVIII в.

Философы XIX в. должны соединиться, чтобы всесторонне и полно доказать, что при современном состоянии знаний и цивилизации одни лишь промышленные и научные принципы могут служить основанием общественной организации, или, правильнее, чтобы доказать, что при современном состоянии знаний и цивилизации общество может быть организовано таким образом, чтобы непосредственно стремиться к улучшению своего морального и физического благосостояния.

Философы XVIII в. создали Энциклопедию, чтобы опровергнуть теологическую и феодальную систему. Философы XIX в. в свою очередь должны создать свою Энциклопедию, чтобы установить промышленную и научную систему.

В этой Энциклопедии все идеи должны быть подвергнуты анализу, который докажет, что общее благо будет необходимым результатом того влияния, которое окажут на них научные и промышленные принципы вместо прежнего влияния на общество феодальных и теологических принципов» [1].

В «Годах странствий Вильгельма Мейстера» Гёте, предвидя и предчувствуя гигантскую роль индустрии в жизни человечества, отвел значительное место раздумьям над вопросами организации промышленности на своего рода коллективистской основе. Не меньшую важность придавал он и коллективному труду людей в земледелии, считая, что земля должна стать общим достоянием. Труд неразрывно связан у него с проблемой воспитания человека, приуготовления его к общественно полезной деятельности. «Педагогическая провинция» — эта социально-педагогическая утопия, как и вся система

---

[1] Сен-Симон. Избранные сочинения, т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, MCMXLVIII, стр. 316—317.

организации жизни, описанная в романе, служила единственной цели — будущему, утверждению и пропаганде более разумной системы общественных отношений, нежели та, которая явилась плодом революционного переворота.

Утопизмом отмечена и философская идея «Фауста». Кульминацию, духовное зерно трагедии составляет, несомненно, сцена искупления, сцена победы Фауста над Мефистофелем, когда дерзновенная воля Фауста к познанию обращается на благо людей, когда он, ослепленный Заботой, ветхий денми, завершая круг своего земного существования, испытавший все радости и невзгоды человеческие, замышляет пересоздание целого края и в труде во имя счастья и свободы людей обретает собственное счастье, предел собственным желаниям. Пожалуй, никогда Гёте не поднимался до столь высокого, поражающего душу трагизма, как в этой сцене, где ликующая радость человека-творца, восторг Фауста, обретшего смысл бытия в плодотворном деянии, омрачились звоном лопат, глухим шумом земли, сыпавшейся в могилу, которую роют ему Лемуры — зловещие слуги Мефистофеля. Исторический оптимизм последнего, предсмертного монолога Фауста:

Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой... —

снимает мрачный трагизм этой сцены, но не снимал истинных трудностей реализации идеала свободы, который Гёте восславил «Фаустом».

Великий поэт, принявший идею развития как исторически правомочную и единственно *правомерную*, понимал, что тот огромный прогресс, который внесла в общественную жизнь революция, не может осуществляться беспрепятственно, ибо революция вызвала и силы, задерживающие движение человечества к разумным социальным отношениям. Гёте видел, что эгоизм, индивидуалистические устремления людей подтачивают гуманистическую идею общего блага и не дают ей возможности пустить корни в почву бытия, взрыхленную лемехом революции и обильно политую людской кровью в годы всеевропейских войн. Однако истоки общественно-

го эгоизма, первопричины, вызывающие саморазвитие исторического процесса, не были им открыты. И поэтому его общественные воззрения, эволюционируя в сторону утопического социализма, далеко не во всем с ним совпадали, ибо близость и сходство во взглядах еще не означают их единства.

Применяя идею развития к обществу и истории, Фурье и Сен-Симон уже начинали отдавать себе отчет в том, что движущей силой исторического процесса является *классовая борьба*. Сен-Симон в конце своей жизни, несмотря на увлечение теорией нового христианства, выдвинутой им, начинает говорить от лица «низшего класса» — силы, формирующейся в недрах собственнического общества,— от лица пролетариата. Социальная организация, которая, по его мнению, сменит эгоистическую цивилизацию, возникшую на руинах феодального миропорядка, должна содействовать «росту благосостояния пролетариев» [1]. Им, как и Фурье и Оуэном, еще владели иллюзорные представления о путях и способах переустройства общества, но он уже с полной убежденностью и уверенностью говорит о способности пролетариата участвовать в управлении и организации «системы общественного блага», обнаруживая огромную историческую прозорливость. Соединение идеи развития с теорией классовой борьбы, открытие законов, действующих в истории и управляющих общественными отношениями людей, привели к возникновению научного социализма, совершившего величайший переворот в умственной и социальной жизни человечества. Но это всемирно-историческое открытие свершилось позже, а в начале XIX века передовая общественная мысль еще только осваивала новую действительность, и естественно, что Сен-Симон, продолжая традицию таких выдающихся мыслителей XVIII века, как Морелли и Мабли, имея непосредственным предшественником Гракха Бабефа, продвинулся в своих теоретических взглядах бесконечно дальше Гёте.

Рубеж, отделявший демократические и гуманистические воззрения Гёте от социалистических теорий уто-

[1] Сен-Симон. Избранные сочинения, т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, MCMXLVIII, стр. 362.

пистов, возник потому, что мировоззрение великого поэта формировалось в условиях отсталой страны, порабощенной множеством феодальных властителей, с трусливым и половинчатым бюргерством, проявлявшим более чем «тревожную осмотрительность» по отношению к революции. Гёте, при всем своем величии, был сыном немецкого бюргерства, что не могло не наложить отпечатка на его понимание истории.

Эволюция его общественных воззрений в позднюю пору жизни повлекла за собой существенные изменения и тех эстетических принципов, которыми он руководствовался в своем творчестве. Классицистические тенденции шли в нем на убыль, и Гёте все решительнее искал новых художественных средств и путей воспроизведения «непреложного хода целого». Уже роман о Вильгельме Мейстере был экспериментален не только с точки зрения своего внутреннего духовного содержания, но также и по манере его выражения. Реалистически воссозданные картины жизни, быта и нравов, полнокровные и точные, перемежаются в нем с романтическими сценами, которые Гёте, относясь весьма сдержанно и критично к романтизму, тем не менее украдкой, исподволь и незаметно, вводил в свой роман, а заключительная его часть представляла собой по существу социолого-философский трактат. Гёте искал новый художественный язык, который бы позволил ему высказать те идеи, к которым он пришел, и передать их объективное историческое значение. Однако неосознанность причин, обусловливающих «непреложность хода целого», воспрепятствовала их реалистическому воплощению.

Завершившая его творческий путь трагедия о докторе Фаусте, прозаклавшем, дабы познать смысл вещей, свою душу дьяволу и поднявшемся после долгих испытаний от частного, индивидуалистического поиска смысла жизни к постижению общего блага людей, к служению людям, по своему творческому методу была произведением синкретичным. Народная легенда о чернокнижнике и чародее, легшая в сюжетную основу трагедии, привнесла в нее колорит немецкой старины, переданный освеженным саксовским стихом; драматичный эпизод о соблазненной девушке, ставшей детоубийцей,

ввел в трагедию могучую фольклорную струю; сумрачная фантастика северной мифологии находит свою параллель в усложненном и переосмысленном античном мифологизме; барочная пышность придворных сцен перемежается классицистической строгостью эпизода с Еленой; поэтическое изложение естественнонаучных теорий не воспрепятствовало включению в трагедию литургической торжественности финала; аллегоризм Вальпургиевых ночей тесно переплетается с возвышенной символикой, а все произведение в целом, при сложности и богатстве художественных его элементов, напоминает построением своим старинные мистерии и обнаруживает отдаленное генетическое сходство с театром кукол, то есть свою близость к народному, сказочно мифологическому началу.

Пестрый, необычный, фантастический мир являет собой любимое создание Гёте, накрепко спаянное единством замысла и его эстетического выражения. И так как в личной судьбе героя трагедии воспроизводилась сверхличная судьба человека и даже шире — всего человечества, отыскивающего верный жизненный и исторический путь, стремящегося овладеть тайнами Космоса, человечества, которое, по мысли поэта, обязано преодолеть тягчайшие препятствия, возникающие в ходе истории, и внести разумное начало в свое бытие, то образы Фауста и его антагониста — Мефистофеля неизбежно обретали символичность. Впрочем, символичность и аллегоризм (подчас весьма туманный) характерны и для других персонажей трагедии, чьи образы также многозначны и обладают иносказательным смыслом.

Многозначность художественного образа (в том числе и символичность) заложена в его природе, ибо не существует искусства, с зеркальной точностью, односмысленно копирующего мир вещей и явлений, поскольку самое человеческое сознание не отражает объективную реальность зеркально-мертво. Различные принципы могут быть положены в основу создания образа: он может строиться на ассоциации, на уподоблении и сходстве, он может быть заострен и доведен до гротеска и карикатурности, может быть аллегоричен, обладать полноценной объемностью и пластичностью, иметь прямое и ино-

сказательное значение, но, какова ни была бы его структура, какие бы черты — рационалистические или эмоциональные — ни брали в нем верх, в его основании всегда лежит определенный тип, способ познания действительности, зависящий от социальных особенностей мировоззрения художника.

Натуралистическая эстетика, начавшая складываться в середине XIX века, в пору глубоких изменений буржуазного общественного сознания, основывавшаяся на эмпиричном восприятии мира, который рассматривался теоретиками и практиками натурализма как неподвижная, *неразвивающаяся* категория, культивирует принцип копирования жизни, фотографичности образа, лишая его возможности обобщать и выражать сущность явлений. Тем самым натуралистическая эстетика не только обедняет искусство, но и подрывает познавательные свойства образа, а следовательно, познавательную функцию и самого искусства.

Реализм, в отличие от нереалистических направлений в искусстве, широко использует все возможности, заложенные в образном мышлении, способствующие выражению содержания познаваемого объекта. Все принципы создания образа, которые доступны искусству, реализм включает в себя, раскрывая свойства и качества познанной действительности. Поэтому реалистический образ объективизирует действительность и адекватен ей. Реализм, передавая суть вещей и явлений, а не их внешнее подобие, их оболочку, как это делает натуралистическое искусство, обладает истинным эстетическим богатством и многообразием.

Эпическая полнота толстовской образности, воссоздающая осязаемо и вещно плоть бытия, напоенная сочными запахами земли, пронизанная солнечным светом, столь же характерна для реализма, как и сдержанная, интеллектуально-рационалистическая образность Стендаля; сознательно обостренная, обнажающая до предела психологические и нравственные конфликты образная система романов Достоевского так же реалистически передавала жизнь своего времени, как и лаконичная, емкая проза Чехова, осложненная подтекстом, позволяющим ощутить глубинный ход событий.

Щедрин, например, подчеркивая и преувеличивая те или иные стороны действительности, беспощадно критикуя общественный строй помещичье-капиталистической России, пользовался в своей сатире гротеском и символикой. Свободная от прямолинейности и назидательности аллегории «История города Глупова» насыщена иносказанием, а персонажи ее символичны. Однако символичность образов глуповских градоначальников не только не противоречила реальности, но вытекала из нее, ибо великий писатель олицетворил в персонажах своей сатиры характерные, исторически конкретные особенности социальной действительности. За фантасмагоричностью щедринской сатиры стояла осознанная художником реальность полуфеодальной России, отчетливое видение перспектив ее развития и обреченности господствовавшего в ней уклада жизни. Символика позволила Щедрину яснее обнажить универсальные свойства социальной системы и была для него лишь особым способом типизации органических ее черт.

Утратившие целостное восприятие жизни субъективистские направления в искусстве, возникшие в конце прошлого и начале нашего века, шли дальше натурализма в разрушении познавательной функции образа.

Сюрреалисты, например, разрывая связь, существующую между образом и реальностью, рассматривали образ как форму, свободную от объективного содержания и пригодную лишь для того, чтобы наполнять ее хаотичными чувствованиями и эмоциями, ассоциациями и ощущениями, которые возникают в алогичной душе поэта, якобы не зависящей от внешнего мира и не поддающейся воздействию его логики. То, что мнимо таинственная душа поэта, равно как и выражаемые ею эмоции, впитала в себя хаос внешнего мира, теоретики сюрреализма (А. Бретон и др.), разумеется, игнорировали.

Символизм, для которого сущность действительности была непостижима и темна, передавал свое ощущение от нее полунамеком, приблизительным и зыбким. Вяч. Иванов, один из виднейших представителей и теоретиков символизма, писал, определяя природу символистской образности: «Символ только тогда истинный сим-

вол, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине. Он — органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада,— и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения. Аллегория — учение; ...символ — указание»[1]. Воздвигая непроходимую стену между искусством и реальностью, отказываясь от ее познания и провозглашая символ единственным средством выражения сущности жизни, Вяч. Иванов и другие символисты (Метерлинк, Гофмансталь, А. Белый) опирались на интуитивистское мировосприятие и отводили искусству роль угадчика сокровенных таинств разлитой во вселенной некоей надмирной силы, которую они именовали, в зависимости от вкуса, личных склонностей и начитанности в философской и теологической литературе, или всеобщей духовностью, или волей, или жизненным порывом, или смертью, или — еще яснее — божественным началом.

Символика «Фауста» была не только детищем поэтической фантазии: ее породила неполная осознанность конкретных форм исторического процесса, его оснований, его предпосылок. Философская абстракция, аллегория и символ появлялись в трагедии Гёте там, где он не мог и не был в состоянии наполнить реальным, жизненно достоверным содержанием свои размышления об исторических судьбах человека и человечества. Но он, как и его герой, страстно стремился подняться от незнания к знанию, к постижению смысла и цели общественного развития человечества. Подобно передовым мыслителям своего времени, Гёте пришел к пониманию того, что «золотой век» лежит не в прошлом, а в грядущем. И мечта, великая и возвышенная, о возможности *земного* счастья для человечества озарила его трагедию, его последнее творение, в котором антиномия между идеалом свободы и путями ее осуществления если не могла найти своего разрешения, то уже начала преодолевать-

---

[1] Вяч. Иванов. По звездам. СПб, 1909, стр. 39.

ся. И это была действенная мечта, корнями своими глубоко уходившая в почву жизни, отвечавшая исторически возникшим потребностям народных масс, для которых смена форм эксплуатации — главный результат буржуазной революции — означала наступление нового периода в борьбе за истинное освобождение.

Завершавшая целый этап в развитии мирового искусства, трагедия Гёте подтверждала, что решение возникших в итоге буржуазной революции вопросов, поставленных перед общественной мыслью и искусством ходом исторического процесса, может быть найдено только в самой истории.

История и стала для искусства объектом познания и исследования — к этому его понуждало обострение неискоренимых противоречий буржуазного общественного строя, обнаружившихся в самый час его победы над феодализмом.

II. История и реализм

После французской буржуазной революции, чье воздействие на все области социальной и духовной жизни Европы было огромным, искусство вступило в новую фазу своего развития. Революционный классицизм, восторгавшийся суровыми гражданскими добродетелями древних римлян, к началу XIX века исчерпал себя как самостоятельное художественное направление, ибо отполыхало пламя свободы, чьим отсветом он был. Живописец Давид, оплакавший в своей знаменитой картине истомленного смертной мукой Марата, после Брюмера уже служил иному божеству. Его полотна славили нового Цезаря: Бонапарт на вздыбленном коне, указующий на туманные, как и его будущее, альпийские вершины; Бонапарт среди пышного двора, возлагающий на себя золотую императорскую корону...

Однако, несмотря на кризис революционного классицизма, его поэтика, пронизанная высокой и искренней гражданственностью, вошла составной частью в эстетические воззрения ряда писателей, хорошо понимавших общественно активную роль искусства и связанных идейно с демократическим движением,— таких, например, как Байрон, Беранже, поэты декабристского круга, Грибоедов.

В целом же классицизм как творческий метод явно ветшал и сходил на нет, ибо исчезали из жизни условия, которые формировали тот род художественного мышления, чьим выражением он был. Новую, возникающую действительность уже невозможно было осознать и воспроизвести средствами классицистического искусства не только потому, что его каноны — различение высоких и низких стилей, строгая регламентация жанров, теория единств, а также формализм античных ассоциаций и мотивов — становились архаичными. Само существо классицизма как творческого метода, определяющей особенностью которого было статичное восприятие жизни, препятствовало тому, чтобы обновленные, меняющиеся формы ее нашли отражение в классици-

стических произведениях. В то время когда идея развития, порожденная убыстряющимся, ставшим скачкообразным ходом исторического процесса, проникала в сферу сознания, позволяя передовым мыслителям начала века разгадывать природу общественных связей, — классицистическое искусство обнаружило свою неспособность уловить динамику этих связей, динамику движения общества. Рассматривая страсти как первооснову характера, классицисты считали их неизменными на все времена и века. Поэтому характеры в их произведениях нередко превращались в простые олицетворения страстей или понятий, лишаясь жизненной конкретности, способности к саморазвитию и самораскрытию.

Растворяя индивидуальное в родовом, обезличивая индивидуальное, классицисты были не способны сочетать характерное с типическим и, абстрагируя образы героев от реальной жизни, привносили в свои произведения обобщенность, порой граничившую со схематизмом. Даже лучшим их произведениям свойственны статичность композиции, некоторое позерство персонажей, декламационность и риторичность художественных средств, как, например, «Клятве Горациев» Давида, пафос которой состоял в гражданском самоотвержении. Застывшие в клятвенном порыве герои гражданской трагедии мало индивидуализированы живописцем; им аккомпанирует упорядоченная и несколько безликая скорбь женщин, склонившихся в душевном страдании друг к другу, не помяв при этом гармонично расположенных складок длинных одежд, и вся картина отмечена сгущенной декларативностью, которая доносит до зрителя основную мысль, не детализируя ее.

В трагедии Гёте «Ифигения в Тавриде», законченной двумя годами позже картины Давида, действие также ослаблено. Не оно определяет драматизм пьесы, положившей начало веймарскому классицизму. В отличие от «Клятвы Горациев», утверждавшей гражданскую активность, прямую необходимость и неизбежность общественной борьбы, в ней поэтизировалась преобразующая способность нравственного начала и кроткое человеколюбие Ифигении противополагалось кинжалу Ореста. Если старец на картине Давида, благословляя

своих сынов, вручал им мечи для битвы, то Ифигения отбирает у брата оружие борьбы. Таков смысл этой трагедии отречения, в которой Гёте отходил от мысли о возможности революционного преобразования мира.

Разлитый в нем дух примирения, однако, не смягчал напряженности нравственных мучений ее героев, но страдания их раскрывались не через действие, а при посредстве возвышенной и как бы остуженной риторики, в холодновато-размеренных диалогах и монологах. Неподвижный внутренний мир этой трагедии кажется дистиллированным сравнительно с движением жизни, клокочущей и пенящейся в реалистических произведениях Гёте.

Питая склонность к высокому и возвышенному — абстрагированному от прозы жизни, классицизм не отвергал бытописания, то есть передачи повседневной жизненной практики человека. Но, рассматривая быт только как сферу низменного и смешного, отводя ему второстепенное место в ряду эстетических объектов, классицизм не поднялся от изображения быта к изображению бытия, как это совершил реализм. А между тем вопрос о социальных основаниях прогресса был главным для искусства и общественной мысли в начале века, и классицизм, пренебрегавший исследованием практической стороны бытия, не улавливавший его объективного движения, отставал от духа времени в этом отношении. Постепенно превращаясь в знамя завзятых поклонников старины, жаждавших всего, чего угодно, только не перемен в жизни, классицизм стал объектом яростных нападок со стороны романтиков и реалистов, видевших в нем не только силу, тормозящую развитие искусства, но и идеологическое орудие реакции.

К середине века классицизм в живописи и скульптуре, несмотря на то что его традиции поддерживали столь талантливые художники, как Энгр, Брюллов, Торвальдсен, выродился в холодный, бездушный, прилизанный академизм. В литературе он свелся к жалкому эпигонству и до возникновения в конце века так называемого неоклассицизма, чьи эстетические принципы были провозглашены и защищались во Франции Жаном Мореасом, Эрнестом Сейером, Шарлем Моррасом, в Гер-

мании — Паулем Эрнстом, Вильгельмом Шольцем и другими, не давал о себе знать.

Неоклассицисты, противопоставившие символистской расплывчатости ясность и строгость формы, меньше всего были заняты вопросами чистой эстетики. Придерживаясь консервативных общественных взглядов, они опирались на ницшеанское восприятие и толкование античности. В их художественных произведениях и философских трактатах пропагандировалась мораль господ, отстаивались принципы иерархической организации общества, основанной на строгой социальной дисциплине. Защита неравенства сочеталась у них с воинствующим национализмом, а эстетская утонченность — с апологией власти и воли. Но, будучи порождением новых форм общественного сознания, неоклассицизм, как одно из течений европейского декаданса, с классицизмом в собственном смысле слова не имел ничего общего, кроме наименования.

В начале XIX века в искусстве господствующее положение занимал романтизм. «Только романтическая поэзия, подобно эпосу, может быть зеркалом всего окружающего мира, отражением эпохи» [1],— писал Фридрих Шлегель и в известной мере был прав, потому что новые чувства и новое мироощущение, вошедшие в жизнь в послереволюционный период, были впервые открыты и переданы романтизмом, как были им открыты и уловлены новые стороны и самой действительности.

Романтизм обогатил мировое искусство *чувством истории*, без которого невозможно было осознание миропорядка, пришедшего на смену феодализму. «Не существует иного вида самопознания, кроме исторического. Никто не знает, что он такое, если он не знает своих товарищей и прежде всего — первейшего товарища, мастера всех мастеров — гения времени» [2]. Эти слова Фридриха Шлегеля довольно точно характеризовали новаторские устремления писателей-романтиков, ибо до романтизма искусство не замечало изменчивости исто-

---

[1] «Литературная теория немецкого романтизма». Издательство писателей в Ленинграде, 1934, стр. 173.

[2] Там же, стр. 170.

рии, и то, что предшествовало и подготовляло настоящее, не воспринималось как разнящееся с настоящим.

Ранее искусство, обращаясь к прошлому, как бы сдвигало временные расстояния между собой и предметом изображения. Так, на картинах, написанных на библейские сюжеты, появлялись римские легионеры, одетые в костюмы ландскнехтов, и горожане в одеждах современников живописца. Стендаль писал: «Наших дедов трогал Орест в «Андромахе», которого играли в огромном пудреном парике, в красных чулках и туфлях с бантами из лент огненного цвета»[1]. И это естественно, ибо зрители, восторгавшиеся пьесами, подобными «Андромахе», не допускали и мысли, что Орест или Ахилл не носили париков. Ни барокко, чему примером мнимоисторические романы Лоэнштейна, ни роман просветительский еще не воспринимали историю как процесс. Лишь преромантические течения в умственной жизни Европы поры революции стали вглядываться в ее движение во времени, что подтверждало широкое изучение народного творчества и эпоса, увлечение Макферсоновыми «Песнями Оссиана», проникновение исторических сюжетов в так называемый черный, или готический, роман, где, впрочем, исторические события играли еще чисто декоративную роль.

Тот повышенный интерес к истории, который обнаружила общественная мысль в начале девятнадцатого столетия, был вызван отнюдь не умозрительными причинами: сама история властно вторгалась в жизнь людей, ибо новый век не сошел в мир голубиной поступью, а рождался под гром орудий, дробь барабанов, окутанный пороховым дымом. Мерный шаг солдат сотрясал европейский континент от Пиренеев до Волги, и, словно огненные вехи, Аустерлиц, Бородино и Ватерлоо обозначили полет жестокой звезды Бонапарта — ее апогей и ее перигей.

Вторгаясь в сопредельные государства, французские войска, предводительствуемые раздобревшими на войне наполеоновскими маршалами, способствовали ликвида-

---

[1] Стендаль. Собрание сочинений, т. IX. Расин и Шекспир. Л., Государственное издательство «Художественная литература», 1938. стр. 83.

ции в странах Европы феодальных порядков. Но режим порабощения, который они устанавливали в захваченных землях, неизбежно вызывал рост национального самосознания народов и подъем национально-освободительного движения. Силу его Наполеон почувствовал сначала в Испании, а затем во время роковой кампании двенадцатого года, когда Великая армия истекла кровью под ударами русского народа и был подорван фундамент наполеоновской империи.

Особенность национально-освободительных движений в первую четверть девятнадцатого столетия состояла в том, что они органически сливались с движением демократическим, стремившимся завершить начатое французской революцией разрушение бастилии феодализма. «Империалистские войны Наполеона продолжались много лет, захватили целую эпоху, показали необыкновенно сложную сеть сплетающихся империалистских* отношений с национально-освободительными движениями. И в результате история шла через всю эту необычно богатую войнами и трагедиями (трагедиями целых народов) эпоху вперед от феодализма — к «свободному» капитализму»[1], — писал Ленин.

Испанская гверилья создала предпосылки для буржуазной революции 1820 года; под давлением народных масс, чьи настроения выражал Тугендбунд, перепуганные правители государств, входивших в Германский союз, клятвенно обещали ввести конституционный образ правления, и только разгул феодальной реакции после разгрома Наполеона дал им возможность не выполнить своих торжественных заверений. Итальянские карбонарии, поначалу возглавлявшие антифранцузское и антиавстрийское движение, руководили в 1820—1821 годах буржуазными революциями в Неаполе и Пьемонте. Среди офицеров победоносной русской армии, вступившей в Париж, были и те, кто холодным зимним днем 1825 года сомкнули каре на Сенатской площади.

---

* Империализмом я называю здесь грабеж чужих стран вообще, империалистской войной — войну хищников за раздел такой добычи. (*Примеч. В. И. Ленина.*)

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 35, стр. 382—383.

Осуществлявшаяся под эгидой Священного союза реставрация дореволюционных порядков затронула в первую очередь политическую сторону общественной жизни тогдашней Европы. Остановить развитие новой системы отношений реставрация была не в силах.

Если в континентальной Европе, где завершалось буржуазное преобразование общества, социальные движения имели по преимуществу буржуазно-демократическую или революционно-демократическую окраску, то в промышленно и социально более развитой Англии уже дал о себе знать иной фактор истории: там начались классовые бои пролетариата. «Новый способ производства,— отмечает Энгельс,— находился еще в начале восходящей линии своего развития; он был еще нормальным, единственно возможным при данных условиях способом производства. А между тем он уже тогда породил вопиющие социальные бедствия. .»[1] Эти социальные бедствия, разумеется, пали на голову неимущих слоев населения, и в первую очередь пролетариев, ибо развивающееся машинное производство, безмерно усилившаяся эксплуатация, рост городов коренным образом меняли патриархальные формы их труда, образа жизни и образа мысли. Уже в начале века борьба рабочего класса приобрела в Британии необычайную остроту, предвещая ожесточенные классовые битвы, которым предстояло вспыхнуть на континенте и завершиться революцией 1848 года.

Доведенные до крайней степени нищеты и отчаяния, рабочие открыто выступили против фабричной системы и, распевая религиозные гимны, обрушивали тяжелые молоты на ненавистные машины, видя в них источник собственных бедствий. Примерно наказав луддитов, буржуазия не смогла прекратить рабочие волнения, и в 1819 году против участников мирного митинга, проходившего на равнине Сент-Питерфилд около Манчестера, было применено оружие. Это кровавое событие, вошедшее в историю под именем Питерлоо, обнаружило необычайную остроту и непримиримость главного социального антагонизма новейшего времени, объективно подчи-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 271—272.

няющего себе все остальные противоречия капиталистического общества. Но в первую четверть XIX века этот антагонизм еще не стал в центр духовной жизни и не осознавался как основное противоречие века. В ту пору, как отмечал Маркс, «...классовая борьба между капиталом и трудом была отодвинута на задний план: в политической области ее заслоняла распря между феодалами и правительствами, сплотившимися вокруг Священного союза, с одной стороны, и руководимыми буржуазией народными массами — с другой...» [1].

Осваивая находящуюся в становлении историю, искусство и общественная мысль каждодневно соприкасались с новыми явлениями, отражавшими ее движение от феодализма к «свободному» капитализму. При столкновении с реальностью разбивалась в прах рожденная революцией просветительская иллюзия о возможности социальной гармонии в собственническом обществе, ибо вместо человека гармоничного капитализм создавал человека дисгармоничного, вместо общества цельного — общество разделенное, вместо содружества людей — их разъединенность, вместо личности, живущей всечеловеческими интересами,— личность, наделенную эгоистическими помыслами и чувствами.

Стихийно складывавшаяся система капиталистических отношений представала перед общественным сознанием как сфера столкновения разнородных, враждебных интересов, разрушительная сила которых проявила себя не только в практической деятельности людей, но определила собой духовный склад, особенности характера и внутреннего мира человека.

Само по себе подобное наблюдение не было новым. Еще французские просветители, изучая механизм общественных отношений, приходили к выводу, что движущей силой и побудительной причиной человеческих помыслов и поступков является интерес. Гельвеций писал в трактате «Об уме», что все люди подчинены своим интересам. Гольбах в «Социальной системе» утверждал, что в основе таких чувств, как любовь или ненависть, лежат личная польза и личный интерес. Их не пугало

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 23, стр. 17.

это наблюдение, ибо они, как впоследствии и русский просветитель Н. Г. Чернышевский с его теорией «разумного эгоизма», верили в добро, свойственное человеческой натуре, и полагали, что разнородные личные интересы не обязательно должны быть враждебными и даже могут отступить перед принципом общей пользы. Однако просветители не до конца понимали социальную природу самого интереса и поэтому не могли ясно представить, каким образом общая польза сможет подчинить себе частный интерес, и неизбежно сбивались на утопизм.

Собственно буржуазные идеологи рассматривали борьбу интересов как явление естественное и нормальное. Английские утилитаристы во главе с Иеремией Бентамом считали понятие общей пользы пустой абстракцией, чистой иллюзией. Единственной реальностью для Бентама и его школы были индивидуальные интересы, которые рассматривались как регуляторы и гаранты справедливых отношений между людьми в обществе. Однако уже Гегель, анализируя его правовую структуру, разрушал благостную либеральную теорию утилитаристов относительно того, что индивидуальные интересы играют роль регуляторов человеческих взаимоотношений. Он отмечал в «Философии права», что «индивидуумы суть в качестве граждан... государства *частные лица*, преследующие как свою цель свой собственный интерес»[1]. Поэтому общество является полем битвы индивидуального частного интереса, борьбы всех против всех (Гегель повторил мысль Гоббса), ареной, где происходит столкновение частного интереса с особыми интересами общества и одновременно сталкиваются интересы частных лиц и общества с установлениями государства. Это была верная характеристика буржуазного миропорядка. Ей не хватало только объяснения причин превращения общества в поле битвы разнородных интересов. Это объяснение смог дать лишь марксизм, определив, что интерес есть следствие собственнической природы эксплуататорского, разделенного на классы общества,

---

[1] Гегель. Сочинения, т. VII. М.—Л., Соцэкгиз, 1934, стр. 214.

есть *выражение* свойственных ему *классовых антагонизмов*.

Энгельс, характеризуя особенности нового, то есть капиталистического, периода в общественном развитии, писал: «Возведение интереса в связующее начало человечества необходимо влечёт за собой — пока интерес остаётся именно непосредственно субъективным, просто эгоистичным — всеобщую раздробленность, сосредоточение индивидов на самих себе, изолированность, превращение человечества в скопление взаимно отталкивающихся атомов...» [1]

Возведение интереса в связующее начало человечества было объективным итогом, результатом буржуазного прогресса, следствием процесса становления капиталистической системы общественных отношений. Одновременно с ее утверждением расширялся и общественный атомизм, и его распространение оказало сильнейшее воздействие на умственную жизнь и социальную психологию людей в послереволюционный период.

Историческое самосознание, к которому стремился романтизм, могло начаться только с познания современной ему истории. Наблюдая жизнь, романтическое искусство восприняло рост общественного атомизма как ненормальность исторического развития, как его аномалию. Романтики еще не ставили этот процесс в прямую зависимость от собственнической природы буржуазного общества. Наблюдая следствие и не зная его истинной причины, романтики искали объяснение замеченному важному явлению жизни в свойствах людских характеров, а не в обстоятельствах, эти характеры порождающих.

Поэтому первые произведения, которыми заявил о себе новый творческий метод, были по существу своеобразными исследованиями характеров, отмеченных если не исключительностью, то, во всяком случае, разительной новизной. Сквозь сложный сплав религиозно-мистических, философско-мифологических идей и образов «Гейнриха фон Офтердингена» — подобного резной хрустальной чаше, из которой голубой цветок романтизма

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 605.

изливал на жизнь странный, сказочный, таинственный свет, — проступают черты, роднящие этот роман Новалиса единокровным родством с «Рене» Шатобриана, «Оберманом» Сенанкура, «Вильямом Ловелем» Тика, «Зальцбургским живописцем» Нодье и «Адольфом» Констана. Ирония и меланхолия, душевная замкнутость и сосредоточенность на собственных мыслях, собственной личности, преувеличенная чувствительность свойственны в той или иной степени всем героям ранних романтических произведений, по напряженности своих переживаний и драматизму мировосприятия далеко оставившим позади героев дореволюционной литературы, кажущихся сравнительно с ними воплощением душевного здоровья.

Характеры героев раннеромантических романов были как бы очищены от прямых связей со средой, в которой они действовали, и на первый план в их образах выступали новые качества социальной психологии, сформированные сложной и бурной исторической обстановкой. Чувство одиночества, избранничества главенствует в романтическом герое. Сумрачная атмосфера старинного дворянского замка — родового гнезда Рене, безлюдные пейзажи горных лугов Шотландии, пропитанная солнцем итальянская природа, океанские бури, обманчивая тишина девственных лесов Северной Америки лишь аккомпанируют душевным состояниям шатобриановского героя, так же как суровые картины Альпийских гор — мыслям и чувствам Обермана. Величественная и возвышенная жизнь природы не отпечаталась в душе Рене подобно тому, как ее спокойное течение отразилось в нравственном и духовном облике Натаниэля Бумпо, прозванного Кожаным Чулком, который ощущал себя такой же частью природы, какими были порожистые реки и светлые озера первобытных американских лесов, где проходили его дни. Но образ Бумпо был создан реалистом Фенимором Купером.

Жизнь и быт индейского племени, у которого Рене нашел прибежище в своих земных блужданиях, рабская и безоглядная любовь жены-индианки — ничто не затрагивало строй его души, которая оказывается устойчивой ко всем воздействиям. И не потому, что она выко-

вана из крепчайшего металла, — нет, она просто не способна вступать в соединение с миром, ей недоступен химизм социальных связей. Между чувствами и мыслями раннеромантического героя и средой стояла, как некая преграда, его самососредоточенность, погруженность в собственное «я», которое, однако, было враждебно миру, и мир был враждебен ему. Рене не только наделен пессимистическим взглядом на жизнь. Он претендует на то, чтобы его душа стала средоточием бытия. Индивидуализм и эгоистичность доходят у него почти до самообожествления, делая его отдаленным предтечей Байронова Манфреда, чьи духовные запросы жизнь удовлетворить была не способна.

Если в образе Рене романтизм отразил новую черту века — сосредоточенность индивида на самом себе, то в «Адольфе» уловлены были социально-психологические результаты превращения общества в скопление взаимно отталкивающихся атомов, последствия великого раскола, проходящего через сознание людей. Воздействие среды на мысли и поступки героев в романе Констана, так же как и у Шатобриана, лишь постулируется. Рассказав в своем произведении, преисполненном знанием тайн человеческого сердца, о том, «как на смену прежнему безраздельному доверию приходит недоверие, которое, поневоле обратясь против существа, казавшегося единственным в мире, отныне распространяется на весь мир» [1], Констан взором художника проникал в весьма сложное жизненное явление, далеко выходящее за пределы интимного конфликта, любовной драмы. Однако, изображая разъединенность двух сердец, трагический разлад двух любовников которые не могут ни быть вместе, ни расстаться друг с другом, он исследовал лишь метаморфозы чувств своих героев ибо полагал, что «обстоятельства не имеют большого значения, вся суть — в характере» [2]. Этим он и отличался от реалистов, стремившихся, дабы глубже и полнее познавать обстоятельства и характеры, видеть их в единстве, раскрывая

---

[1] Бенжамен Констан. Адольф. М., Гослитиздат, 1959, стр. 4.

[2] Там же, стр. 142.

их взаимодействие. Но, несмотря на бедность социального фона, роман Констана, продолжавший традиции психологической прозы конца XVIII века, подготовлял психологизм прозы реалистической.

Изображая трагические последствия разобщенности людей, Констан, будучи романтиком, не подвергал исследованию социальные корни этого явления, думая, что причины разобщенности таятся в самих людях, в нравственных свойствах их натуры. Поэтому он считал, что разобщенность может быть устранена из жизни путем нравственного воспитания людей, и полемизировал в своей книге «О религии» с воззрениями утилитаристов и просветителей (в частности, Гельвеция), объяснявших поведение человека выгодой или разумным интересом. Считая, что идеалом общества, основанного на этих принципах, может быть лишь индустриальное производство или «...объединение, упорядоченное подобно пчелиному улью», Констан полагал, что такого рода общество не будет устойчивым, ибо осуществление принципов философии выгоды или разумного интереса приводит к тому, что их «естественным следствием становится превращение каждого индивидуума в свой собственный Центр. Однако когда каждый становится собственным Центром, то изолированными оказываются все»[1]. Но, как справедливо отмечал Стендаль, «большинство французов полагает, что эта философия отлично подтверждается ежедневным опытом», и полемический выпад Констана лишь иллюстрировал процесс расширения общественного атомизма.

Все формы сознания и все виды идеологии были затронуты этим процессом. Фихте, конструируя свою философию, исходил из понятия абсолютного «я», продуцирующего или реализующего свою деятельность в «я» эмпирическом, то есть в субъекте, то есть в отдельном человеке, чье индивидуальное «я» противостояло эмпирическому «не-я» — миру, находящемуся вне субъективного опыта. Казалось бы, Фихте низводит понятие абсо-

---

[1] M. Benjamin Constant. De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développements. Bruxelles, 1824, Tome premier, p. XX.

лютного «я», как созидающей, творящей, действующей высшей силы или высшего начала, до опыта и масштабов отдельного человека. На самом деле он возводил в абсолют опыт отдельного индивидуума — человека, ощутившего себя атомом в мире и свое субъективное мироощущение распространяющего на всю вселенную, стремясь увеличить до ее масштабов свой атомарный масштаб.

Байронический герой, сумрачный, гордый протестант, борец против всех за свое индивидуальное право — такое, каким он его понимал, отмеченный тайной, непониманием окружающих, попирающий законы и нравственные нормы, не обязательные для него, но обязательные для толпы, массы,— в его демоническом и соблазнительном образе концентрируются черты сознания, порожденные процессом разобщения людей.

Гяур и Лара — сильные личности, борющиеся с обществом. Однако их борьба индивидуалистична. Этим они отличаются, как носители новых социально-психологических особенностей общественного сознания, от образов бунтарей, созданных предшествующей литературой, формировавшейся еще в период нарастания революционного процесса, завершившегося французской буржуазной революцией. Если для Прометея — богоборца и человеколюбца, в чьем образе Гёте восславил извечное и естественное стремление человека к свободе,— главным является благо людей, ради которого он идет на самопожертвование, то для героев Байрона превыше всего — их собственная воля и желания.

Калеб Вильямс — герой романа Годвина, писателя-преромантика, будучи одиночкой, отрицал своекорыстное, погрязшее в пороках и несправедливостях общество, противополагая ему интересы низших, угнетенных классов. В своем критицизме и отрицании системы собственнических отношений Годвин приближался к идеям, развиваемым социалистами-утопистами.

Романтические герои Байрона находились за пределами общества, вне его и противостояли ему как личности. Вне общества находится и Жан Сбогар — благородный разбойник, герой одноименного романа Шарля Нодье, столь же загадочный и таинственный, как и ге-

рои Байрона, столь же сильный, как они, одинокий бунтарь, мечтавший о счастье людей и пришедший в результате раздумий над ходом истории к безотрадному выводу: «Равенство — предмет всех наших желаний и цель всех наших революций — действительно возможно лишь в двух состояниях: в рабстве и смерти» [1]. Пессимизм этого умозаключения возникал из непосредственного опыта и подтверждался практикой жизни. И поскольку общественное развитие в послереволюционный период не принесло человеку блага и не наполнило его дни счастьем, поскольку общество, в котором начинали с возрастающей неумолимой силой действовать законы капиталистической конкуренции, представляло собой сферу, враждебную человеку неблагоприятную для него, то перед романтизмом вполне естественно и закономерно возникал вопрос об объективном содержании и направлении исторического прогресса.

Романтизм не только отразил изменения, происшедшие после революции в общественном сознании. Ощущая и передавая подвижность жизни, ее изменчивость, а равно подвижность человеческих чувств, меняющихся с переменами, происходящими в мире, романтизм при определении и осмыслении перспектив общественного прогресса неизбежно прибегал к истории, черпая в ней аргументацию, и стремился познать прошлое, дабы предугадать будущее.

Феодальная реакция, старавшаяся задержать и остановить движение общества по пути буржуазного развития, выдвинула своих теоретиков и философов, которые искали в недавнем, абсолютистском прошлом образец для будущего. Эдмунд Берк, автор «Размышлений о французской революции», противопоставил буржуазной действительности идиллическую, очищенную от всякой скверны картину феодального мира, в котором он видел воплощение порядка и социальной гармонии. Бональд, Жозеф де Местр, швейцарский историк К. Галлер, автор многотомного сочинения «Реставрация науки о государстве», отчетливо, с откровенной рез-

---

[1] Шарль Нодье. Избранные сочинения. М.—Л., Гослитиздат, 1960, стр. 232.

костью определили круг идей, на которые опирались многочисленные поборники реакции.

Наиболее воинственный из них, Жозеф де Местр, в своих сочинениях, где кипела злоба аристократа против народа, революции, прогресса и свободы, — в трактатах «О папе», «Исследование философии Бэкона», в художественно-публицистических «Вечерах в Санкт-Петербурге» — яростно полемизировал с материалистической философией, с общественно-политическими воззрениями просветителей, обрушиваясь с хулой на Руссо (пожалуй, только Ницше писал о Жан-Жаке столь же злобно).

Идеям революционного изменения общественных институций, идее народоправства де Местр противопоставлял принцип абсолютной монархии, санкционированной и освященной религией и католической церковью. В апологии сильной власти, способной держать народ в узде, Жозеф де Местр не останавливался перед тем, чтобы восславить инквизицию как духовно-политическое учреждение, надзирающее и над душой и над общественным поведением граждан; не остановился он перед тем, чтобы провозгласить насилие основой гражданского правопорядка, а палача — истинным оплотом государственности, личностью, заслуживающей преклонения. Но если теоретизирования де Местра или догматическая защита монархизма Бональдом, свидетельствуя о накаленности политических страстей, и соответствовали духовным запросам феодально-дворянской реакции, то они никак не отвечали духу времени, ибо были метафизичны. История не желала возвращаться вспять, и ее тяжкая поступь ощущалась всеми видами общественного сознания. Даже консервативные романтики — и это был один из парадоксов умственной жизни начала века,— не принимавшие новой, послереволюционной действительности и формировавшейся системы капиталистических отношений, полемизируя с буржуазной идеологией, прибегали к истории и, сопоставляя прошлое и настоящее, косвенно утверждали идею развития.

Энгельс в письме к Мерингу, говоря об общественных взглядах одного из представителей так называемой «исторической школы», высказал замечание, достаточно

полно характеризующее особенности воззрений на историю консервативных романтиков: «Но всего удивительнее то, что правильное понимание истории якобы обнаруживается in abstracto* у тех людей, которые in concreto** всего больше искажали историю и в теории и на практике»[1].

Шатобриан, дорисовавший в «Натчезах», романе из жизни североамериканских индейцев, образ Рене, в «Мучениках» — этом преобширном романтическом эпосе — попытался создать всеохватывающую картину эллинистического мира, трагедию первых приверженцев христианства, столкновение римлян с варварскими племенами и включал в свое выспреннее и риторичное повествование полнокровные и живые картины быта и нравов античного мира, меняющегося под воздействием новой, христианской культуры, идущей ему на смену.

«Мученики», написанные во славу католицизма как опоры старого порядка, примечательны не столько своей публицистичностью, сколько тем, что в этом произведении идея развития, вступая в сферу эстетического, соприкасалась с историей, которая, в свою очередь, становилась эстетическим объектом.

В произведениях немецких консервативных романтиков история также становилась объектом изображения и изучения. Отвечая потребностям национально-освободительной борьбы, немецкие романтики огромное внимание уделяли народному творчеству, его собиранию и обработке, усматривая в фольклоре наиболее полное выражение национального духа. «Волшебный рог мальчика» Арнима и Брентано, сказки братьев Гримм были выражением повышенного интереса романтизма к фольклору. Его изучение шло рука об руку с изучением быта и жизненного уклада эпох, отразившихся в народных сказаниях и легендах, и интерес к искусству готики и барокко, к литературе эпохи Возрождения — в первую очередь к Шекспиру — оттеснял у романтиков интерес к античности, свойственный классицизму.

---

* — в абстрактной форме. *Ред.*

** — в конкретной форме. *Ред.*

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 38, стр. 412.

Воссоздавая минувшее, романтики передавали в своих произведениях исторический колорит ушедших в прошлое времен — будь то Германия послереформационной поры, какой она возникала на страницах романа Арнима «Хранители короны», или идеализированный ремесленно-цеховой быт старинных городов, каким его описал Э. Т. А. Гофман. Однако приобщение романтиков к истории имело еще непосредственный, эмпирический характер. Настойчиво подчеркивая разницу между прошлым и настоящим, изменения, происходившие в истории, они, разумеется, еще не знали, какие причины обусловливают ее движение. И прошлое и настоящее они воспринимали поэтому в мистифицированном виде, давая приближенное изображение социальных конфликтов своего времени. Поэтому их критика капитализма имела чисто этический характер: осуждая эгоистические черты людей и своекорыстие буржуазного общества, они весьма патетично проклинали власть золота, ее растлевающее влияние на человеческую душу.

Ощущая враждебность человеку новой, находящейся в становлении социальной реальности, они наделяли действующие в ней силы демонизмом, еще не осознавая, что противостоящее человеку начало, кажущееся им сверхъестественным и демоничным, на самом деле представляет собой «...буржуазное общество, общество промышленности, всеобщей конкуренции, свободно преследующих свои цели частных интересов, анархии, самоотчужденной природной и духовной индивидуальности...»[1].

Реальная картина общественных противоречий подменялась у немецких романтиков картиной ирреальной, что приводило их при изображении новой современной истории к ее деформации. Их мечтательные герои воспринимали действительность в двояком свете — в фантастически-сказочном и прозаично-бытовом обличье; мелкие чиновники бюрократических мелких немецких государств, ограниченные и педантичные, в иной, романтически-сверхчувственной сфере своего бытия превращались в добрых или злых властителей стихийных сил при-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 136.

роды. Жаждущий обогащения герой продавал свое живое, открытое страстям и состраданию сердце горному духу и взамен получал от него бесчувственное, каменное; вышедший из могилы мертвец нанимался на службу, а заработанное золото прятал в собственной могиле; корнеплод превращался чудесным образом в самоуверенного человека и, обладая способностью находить спрятанное золото и клады, приобретал благосклонность властителей и начинал играть важную роль в свете. Вся эта ироничная и поэтичная фантасмагория лишь приближенно передавала процессы, происходившие в послереволюционном мире, подтверждая, что идеологической почвой для возникновения нереалистических форм искусства, в том числе и романтического, является неосознанность действительности.

Немецкий романтизм, лишенный революционных импульсов, развивавшийся в обстановке политического компромисса между бюргерством и феодальной реакцией, лишь косвенно признававший изменчивость общественных жизненных форм, не добирался до истинных материальных оснований исторического процесса. Гораздо отчетливее и яснее они были уловлены романтизмом революционным.

Байрон, чье творчество вобрало в себя настроения и взгляды европейских демократов, революционными методами боровшихся против попыток реакции остановить движение народов к освобождению от остатков феодальной системы, — даже в поэмах, где герой его оставался в пределах индивидуалистического протеста, затрагивал те конфликты своего времени, которые отражали столкновение интересов народов с интересами феодалов и правительств, сплотившихся вокруг Священного союза.

Осмысливая расстановку общественных сил в период наполеоновских войн, он глубже постигал природу исторического процесса, постепенно приближаясь к пониманию того, что народные массы, неся на своих плечах тяжесть прогресса, видимо, и являются силой, движущей историю вперед. Уже в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» Байрон поднялся до понимания антагонистического характера общественных отношений, отмечая и

подчеркивая разность интересов народа — угнетенной беднейшей части нации — и интересов правителей, равнодушных к подлинным нуждам народа и безразличных к его страданиям. Подобного рода прозрения, сочетаясь с политическим протестом против национального порабощения народов, борьбой за свободу человека, угнетенного реакцией, яростным отрицанием принципа авторитарной власти, расширяли общественное содержание его поэзии, неизбежно толкая Байрона к осознанию реальных оснований исторического процесса и подготавливая его переход на позиции реализма. Этому переходу весьма препятствовали настроения отчаяния и космического пессимизма, проистекавшие из индивидуалистического характера байроновского бунтарства, из сознания того, что сил отъединенного от общества человека недостаточно, чтобы изменить общество. Шелли, писавший в диалогической поэме «Юлиан и Маддало»:

И я, стремясь извлечь добро из злого,
Приветствовал рассвет грядущих дней,
Но друг мой, в темной гордости своей,
Ждал только зла ото всего земного [1], —

очень верно определил разницу между общественными взглядами Байрона и своими собственными. Если для Байрона грядущее было закрыто мраком и в «Тьме» или в мистерии «Небо и земля» он приходил к мысли о бесцельности страданий и борьбы человечества за свободу, то эти настроения безнадежности питались в нем слабостями революционных движений начала века.

Итальянские и французские карбонарии, немецкие участники Тугендбунда, русские дворяне, выступавшие против самодержавия, не мыслили себе революцию как массовое народное восстание, полагая, что революционный переворот и ликвидация абсолютизма явятся результатом деятельности тайных заговорщических обществ,— иллюзия крайне стойкая, разделявшаяся революционерами и более позднего периода — Мадзини, Бланки и бланкистами, русскими народовольцами. Как

---

[1] Шелли. Полное собрание сочинений в пер. К. Д. Бальмонта, т. 2. СПб, изд. товарищества «Знание», 1904, стр. 305.

правило, единоборство заговорщиков с правительствами стоило огромных жертв, давая слабые результаты, ибо в борьбу эту не были включены народные массы — единственная сила, способная изменить существующий порядок вещей. Байрон не однажды был свидетелем трагических поражений европейских революционеров, и зрелище этих неудач отложило тяжкий след в его сознании. Одновременно рассматривая, как и все революционные романтики той поры, индивидуальное деяние человека как основной импульс общественного развития, сознавая, что буржуазное общество не способно удовлетворить естественное стремление человека к свободе, Байрон, оставаясь в пределах метода романтизма, не мог установить и определить, какие внешние объективные причины и обстоятельства смогут содействовать практическому осуществлению этого стремления.

Будучи революционером, он принимал идею развития, идею изменчивости истории и служил этой идее всей мощью своего таланта, призывая к освобождению человечества от всех форм и видов порабощения. И одновременно Байрон терял надежду на грядущее и мыслил историю как процесс по сути своей трагичный, ибо в конце его человечество ждет не царство свободы, а хаос и безнадежность. Выйти из этого идейного тупика он смог, лишь преодолевая индивидуалистически-романтический характер своего творчества, для чего ему пришлось начать с того, чем занимались реалисты прошлого,— с изучения влияния среды и обстоятельств на человека, с исследования тех объективных факторов, которые определяют судьбу не только отдельной личности, но и всего общества в целом. Так возникли и «Беппо», и «Дон Жуан», и сатиры двадцатых годов — «Бронзовый век», «Ирландская аватара», и другие произведения, возрождавшие в английской литературе ее заглохшие реалистические традиции. Шелли не знал этого идейного противоречия, ибо его поэзия опиралась на иные социальные силы, нежели поэзия Байрона. Она открывала собой традицию, которой суждено было влиться органически и естественно в социалистическое искусство нашего века.

Ощущая себя не только художником, но и социальным реформатором, Шелли в итоге наблюдений и раздумий над современным ему обществом также пришел к пониманию антагонистической его природы. И как только им было осознано, что истоки этого антагонизма таятся в имущественном неравенстве, он навсегда связал свое творчество с интересами народных низов, и его поэзия стала формулировать те общественные идеи, которые порождались движением угнетенных масс.

Поэзия его и мысль были направлены на беспрестанные поиски «более счастливых условий общественной жизни, моральной и политической», нежели те, которые предложила человеку система капиталистических отношений. Побудительная причина, понудившая Шелли искать новый общественный идеал за пределами этики, морали и социальной философии собственнического общества, была та же, что понудила Роберта Оуэна сначала заняться социально-реформаторской деятельностью в Нью-Ленарке, а затем решительно перейти к коммунизму,— положение рабочего класса в Англии.

Капиталистический прогресс, связанный с ростом машинного производства, положившего начало борьбе английской буржуазии за мировую гегемонию, осуществлялся за счет беспощадной эксплуатации народа и пролетариата, его экономического порабощения, его деморализации — что весьма рано было замечено Шелли. Поэтому гуманистические мотивы в его поэзии органически переплетались с критикой буржуазного общества, доходившей до его отрицания. Уже в «Декларации прав» — боевом, агитационном произведении Шелли — можно заметить зачатки социалистического мышления, а в юношеской, довольно незрелой поэме «Королева Маб» идея развития открыто и ясно перенесена на историю, которую поэт рассматривает как процесс освобождения человечества от рабства, от тех страданий и несчастий, на какие обрекает человека собственнический мир.

Исторический оптимизм становится главной чертой поэзии Шелли, резко отличая ее от современного романтического искусства, для которого характерна была пессимистичность мировосприятия, что отмечал и Шелли.

Он писал: «...литература нашего века была запятнана безнадежностью умов, ее создавших. Метафизические изыскания, равно как исследования в области нравственных вопросов и политического знания, сделались не чем иным, как тщетными попытками оживить погибшие суеверия, или софизмами, вроде софизмов Мальтуса, рассчитанными на то, чтобы убаюкивать притеснителей человечества, шепча им о вечном торжестве. Наши беллетристические и поэтические произведения омрачились той же смертоносной печалью. Но, как мне кажется, человечество начинает пробуждаться от своего оцепенения. Я чувствую, думается мне, медленную, постепенную, молчаливую перемену» [1].

Оптимизм Шелли был не беспредметен, ибо он порождался не только надеждой на революционное освобождение народа от поработителей, но и опирался на выношенное убеждение поэта, полагавшего, что развитие жизни подчиняется действию закона необходимости.

Если романтическому искусству был свойствен волюнтаризм, особенно отчетливо проявившийся в поэзии Байрона, если своеволие героя рассматривалось романтиками как выражение его внутренней свободы и независимости от каких-либо воздействий общества на его душу, то для Шелли такое восприятие свободы было чуждо, и он мог вслед за Лейбницем сказать, что сущность подобного ее понимания сводится к тому, что люди сознают свои стремления, но не знают внешних причин, вызывающих эти стремления. Так, дитя воображает, что оно свободно желает того молока, которое составляет его пищу.

Признавая власть необходимости, Шелли делал первые и важные шаги к тому, чтобы понять закономерности, по которым развивается природа и общество. Естественно приходил он к выводу, что законы необходимости распространяются на исторический процесс. И следовательно, смены общественных форм — чем отмечался ход истории — не случайны, а неизбежны. Поэтому французская буржуазная революция, ликвидиро-

---

[1] Шелли. Полное собрание сочинений, т. 2. СПб, изд. товарищества «Знание», 1904, стр. 8.

вавшая старый порядок, была не внезапной, неподготовленной вспышкой политических страстей или божьим попустительством, как полагали идеологи реакции, а являлась закономерным этапом в развитии человечества, в движении прогресса. В свою очередь, и тот общественный порядок, который утвердился на обломках феодализма,— несправедливый, своекорыстный, неспособный удовлетворить нужды и потребности трудящихся,— и он столь же закономерно и необходимо должен быть сменен иным общественным порядком, но основанным уже на принципах свободы и справедливости. Эта мысль пронизывает поэму «Восстание ислама» и становится главенствующей в поэзии Шелли, делая его предтечей социалистического искусства.

Жестокая критика капиталистического общества, содержащаяся в памфлетах и стихах Шелли, в его политических сатирах, тираноборческих произведениях, подкреплялась мыслью о неизбежности смены существующих общественных отношений, о безостановочном движении истории человечества от несвободы к свободе, мыслью, нашедшей окончательное выражение в лирической драме «Освобожденный Прометей» — одном из самых великих творений мировой поэзии.

Необычайно радостное и юношески свежее восприятие вселенной слилось в этой поэзии освобождения с могучим чувством, которое сам Шелли определял как «страстное желание преобразовать мир». Словно обрызганный утренней морской пеной, овеянный ветрами, несущими на своих крылах пряные, жгучие запахи земли, возникает в драме Шелли первозданный мир, где над обнаженными горами и благоуханными долинами, озаренными сиянием планет, мчатся колесницы, запряженные крылатыми конями, которых гонят посланцы Необходимости — возницы с удивленными глазами. В этом светоносном мире, где по лазурному небу плывут чередой озлащенные солнцем облака, богоподобные океаниды — Азия, Пантея, Иона — стихии, воплотившиеся в прекрасные существа,— скорбят о Прометее, терзаемом фуриями, и радостными криками приветствуют его освобождение. В этом сверкающем росой юном мире Демогоргон, таинственная и неизбежная сила перемен

и изменений, начало развития и становления, лишенное отчетливых очертаний, еще не отлившееся в законченную форму, низвергает в вечный мрак Юпитера — властелина, после которого «в небе... преемника не будет».

Вся лучезарная вселенная, стихии и духи, океаниды и сам непреклонный борец Прометей встречают многоголосым ликованием победу над тиранией. И волны Океана, омывая материки, кишащие жизнью, острова, исполненные блаженства, отныне в скитаниях своих больше «не встретят ни насилия, ни рабства». Новая жизнь началась после победы над Юпитером, и дух Часа рассказывает о благих переменах, происшедших на земле, где «сословий больше нет, в одно все слились», где настала «мудрость, кротость, справедливость». Этот торжественный гимн свободе и социальной справедливости, венчая творчество Шелли, был вместе с тем и гимном неостановимому движению человечества вперед к общественной гармонии.

В лирической драме Шелли идея развития нашла совершенное поэтическое воплощение, однако она не обрела в его поэзии конкретно-исторического выражения, и это было естественно, ибо сознанию поэта, как и сознанию основоположника английского утопического социализма Роберта Оуэна, формировавшимся в период еще неразвитых классовых конфликтов нового общественного порядка, были неясны реальные основания исторического процесса. «Незрелому состоянию капиталистического производства, незрелым классовым отношениям соответствовали и незрелые теории. Решение общественных задач, еще скрытое в неразвитых экономических отношениях, приходилось выдумывать из головы» [1], — писал Энгельс. Отмеченные им факторы обусловливали утопические черты мировоззрения и поэзии Перси Биши Шелли.

Истинные основания исторического процесса стали разгадывать лишь реалистическое искусство и общественная мысль, обратившаяся к аналитическому исследованию новой действительности, сложившейся после

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 269.

победы буржуазии. Реализм начал новыми художественными средствами, отличными от художественных средств реализма XVIII века, изучать как диалектику послереволюционных общественных отношений, так и те причины, которые определяют движение истории, ее развитие, а следовательно, поведение и психологию человека. Романтическое искусство (речь идет о первой волне романтизма, порожденной столкновением интересов народов с феодальной реакцией), хотя оно и вобрало в себя многие существенные противоречия послереволюционной общественной жизни и выразило их, не смогло выполнить этой задачи, ибо сама природа романтического метода препятствовала этому.

Эстетика романтизма очень чутко ощущала подвижность истории, ее пульсацию и, порвав с установившимися канонами классицизма, со статичной формой классицистических произведений, с объективной формой произведений реалистических, знаменем своим сделала субъективную свободу выражения, считая, что лишь вольно парящая фантазия художника, не подчиняющаяся никаким законам и предписаниям, способна передать динамику жизни. И действительно, для романтических произведений характерны свободное обращение с композицией произведения, нарушения последовательности развития сюжета, свобода выбора места и времени действия. Автор постоянно соприсутствует в рассказе, и многие произведения романтиков представляют собой, по существу, развернутые монологи; чувства в романтической поэзии напряженны и преувеличенны; внимание романтического искусства приковано к внутреннему миру человека, и оно рассматривает жизнь, историю как область, где реализуются страсти и помыслы людей, определяя собой, своей случайной игрой и самодвижением — движение жизни. Новалис, определяя сущность романтизма как творческого метода, писал: «Абсолютизация, придание универсального смысла, классификация индивидуального момента, индивидуальной ситуации и т. д.— составляют существо всякого претворения в романтизм...» [1] И далее: «*Элементы романтики*. Предметы

---

[1] «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 122.

должны, подобно звукам эоловой арфы, сразу же возникать, внезапно, без принуждения, не выдавая породившего их инструмента»[1], то есть, иными словами, для романтизма безразличны причинные связи, существующие между явлениями в жизни. Но что же абсолютизирует романтизм? Чему он придает универсальный смысл?

Гегель в «Эстетике», говоря о романтической форме искусства (хотя он неправомерно распространил приметы романтизма — метода, имеющего вполне конкретные исторические границы,— на прошлые эпохи), высказал ряд суждений, верно определяющих ее сущность. Справедливо отмечая, что «лиризм для романтического искусства есть как бы стихийная основная черта, тот тон, которым говорят также и эпопея и драма и который обвевает, как некий всеобщий аромат души, даже произведения пластических искусств...»[2], он несколько ранее указывал, что «романтическое искусство уже больше не имеет своей целью свободную полноту жизни в наличном бытии... оно не интересуется этой жизнью как таковой»[3]. Истинно романтические характеры, у которых «частночеловеческое достигает своей полной значимости», писал он далее, есть «самостоятельные, рассчитывающие только на самих себя индивидуумы, ставящие себе особые цели, которые являются исключительно их целями и диктуются только их собственной индивидуальностью»[4].

Следовательно, романтизм — и это главная черта его как творческого метода — гипертрофировал особь, индивидуум, а его внутреннему миру придавал универсальность, отрывая, отъединяя его от мира объективного. Реализм же рассматривал действительность как цельность, внутри которой отношения и связи причинно взаимообусловлены. Если реалисты и выделяли одну сторону жизни, как это делало революционное искусство, то лишь потому, что она выражала главенствующую тен-

---

[1] «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 134.

[2] Гегель. Сочинения, т. XIII, кн. вторая. М., Соцэкгиз, 1940, стр. 97.

[3] Там же, стр. 96.

[4] Там же, стр. 140.

денцию общественного развития или ту его тенденцию, которой предстояло стать главенствующей и подчинить себе все остальные стороны жизни. Романтики придавали универсальность и гипертрофировали одну сторону или действительности, или сознания человека, часто имеющую чисто индивидуальное, а не всеобщее значение. Поэтому Констан исследовал и описывал характер, так сказать, в его «чистом» виде, независимо от обстоятельств, его породивших; немецкие романтики — Клейст, например,— подчиняли сознание своих героев власти чувства или страсти и изучали ее, очищенную от связей с внешним миром; Байрон наделял героев своих романтических поэм однолинейным характером. Поэтому романтизм, стремясь к историческому самопознанию, не смог его добиться, ибо представителями романтизма не исследовались объективные предпосылки человеческого сознания. Рассматривая жизнь, действительность как сферу приложения и борьбы субъективных волеизъявлений, романтики оказались не в состоянии определить те начала, которые обусловливают самое движение разнородных человеческих стремлений.

Энгельс, критикуя субъективизм в общественной мысли (который был свойствен и романтизму), писал: «Столкновения бесчисленных отдельных стремлений и отдельных действий приводят в области истории к состоянию, совершенно аналогичному тому, которое господствует в лишенной сознания природе. Действия имеют известную желаемую цель; но результаты, на деле вытекающие из этих действий, вовсе нежелательны. А если вначале они, по-видимому, и соответствуют желаемой цели, то в конце концов они ведут совсем не к тем последствиям, которые были желательны. Таким образом, получается, что в общем и целом случайность господствует также и в области исторических явлений. Но где на поверхности происходит игра случая, там сама эта случайность всегда оказывается подчиненной внутренним, скрытым законам. Всё дело лишь в том, чтобы открыть эти законы» [1]. Это была непростая задача, ибо ничто не окутано столь плотным и обильным покровом иллюзий,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 306.

как представление о содержании исторического процесса. Несмотря на то что история, по словам Энгельса, есть не что иное, как деятельность преследующего свои цели человека,— осознать и понять внутренние скрытые законы, определяющие эту деятельность, ее побудительные мотивы и конечные результаты, освободить их от множества метафизических наслоений, от ошибочных взглядов было весьма трудно, и выполнить эту поистине титаническую работу смог только марксизм.

Передовая домарксистская общественная мысль, а равно и реалистическое искусство, изучая жизнь во всей ее конкретности, участвуя в социальных битвах своего времени, подготавливали этот великий акт самопознания человеком своего исторического творчества и обращались за разгадкой природы общественных отношений в первую очередь к исследованию самой действительности.

Осваивая, осознавая реальное бытие, общественная теоретическая мысль рассматривала историю как процесс. «Если мы теперь бросим взгляд на всемирную историю вообще, то мы увидим огромную картину изменений и деяний, бесконечно разнообразных формирований народов, государств, индивидуумов, которые непрерывно появляются одни за другими»,— писал Гегель в «Философии истории». И, отмечал он далее, «общей мыслью, категорией, прежде всего представляющейся при этой непрерывной смене индивидуумов и народов, которые существуют некоторое время, а затем исчезают, является *изменение* вообще. Взгляд на развалины, сохранившиеся от прежнего великолепия, побуждает ближе рассмотреть это изменение с его отрицательной стороны... Но ближайшим определением, относящимся к изменению, является то, что изменение, которое есть гибель, есть в то же время возникновение новой жизни, что из жизни происходит смерть, а из смерти жизнь» [1]. Рассматривая историю с точки зрения становления, признавая закономерной смену умирающих общественных форм новыми, нарождающимися, Гегель, по существу,

---

[1] Гегель. Сочинения, т. VIII. М.—Л., Соцэкгиз, 1935, стр. 69—70.

отрицал возможность прекращения прогресса, остановки исторического развития общества.

Рано сформировавшаяся собственно буржуазная идеология начисто отрицала представление об истории как процессе. Артур Шопенгауэр, духовный отец буржуазного пессимизма, в своем основном труде «Мир как воля и представление», вышедшем первым изданием в 1818 году, считая, что история суть наука об индивидуумах, утверждал, что «истинная философия истории заключается в сознании того, что во всей бесконечной смене и сутолоке событий перед нами всегда раскрывается одна и та же, одинаковая и неизменная сущность, которая сегодня такова же, какой она была вчера и постоянно; философия истории должна таким образом познать, чтó есть тождественного во всех событиях как древней, так и новой эпохи, как востока, так и запада,— и сквозь все разнообразие обстановки, одеяний и нравов должна она повсюду видеть одно и то же человечество. Это тождественное себе и пребывающее начало всяких изменений состоит в основных свойствах человеческого сердца и ума, из которых многие дурны и немногие хороши» [1].

Мысли, подобные этой, подготовили теорию «вечного возвращения» Ф. Ницше и вошли составной, основополагающей частью в современное буржуазное сознание, для которого характерен антиисторизм. Однако Гегель, подходивший к истории с точки зрения становления — беспрерывного, полного внутренних противоречий, знающего спады и подъемы, периоды прогресса и регресса, самое историческое развитие воспринимал и истолковывал как процесс чисто логический, а не материальный. Он сознавал, что идеология, образ мышления, философия и право, религия и искусство, техническая деятельность человека всегда есть порождение своего, и только своего, времени, то есть обусловлены всем историческим своеобразием той или иной эпохи. Но своеобразие это Гегель объяснял тем, что оно выражало различные стадии саморазвития духа, разума, и не принимал в расчет

---

[1] А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление, т. II. М., изд-во Д. П. Ефимова, 1901, стр. 457, 458.

объективные предпосылки и условия исторических изменений, их материальные и общественные основания.

Наполнить действительным, объективным содержанием умозрительное и отвлеченное представление об историческом процессе прошлого и настоящего предстояло реалистическому искусству, и оно выполнило эту великую задачу, ответив на самые насущные духовные запросы времени. Оттесненное в конце XVIII и начале XIX века нереалистическими направлениями, реалистическое искусство, будучи инструментом познания жизни, получило могучий толчок к развитию и совершенствованию. Им были осознаны и изображены многие особенности новых общественных отношений, возникших после крушения феодализма.

Реализм возродился на той же исторической почве, которая вызвала к жизни и романтизм; перед ним встала та же идейная задача, что и перед романтическим искусством,— выяснение действительного содержания и направления исторического процесса, и этим объясняются черты сходства между романтизмом и реализмом, наличие элементов романтизма в творчестве Пушкина и Бальзака, Диккенса, Гоголя и Стендаля, не говоря уже о писателях-реалистах меньшего масштаба. Бальзак, определяя в «Этюде о Бейле» особенности собственного *реалистического искусства*, имел все основания сказать, что оно обладает свойствами и «литературы образов», то есть романтизма, и «литературы идей» — так он называл реализм, представители которого «...чуждаются словопрений, не любят мечтательности и стремятся к осязательным результатам» [1].

Между романтизмом и реализмом существовало сходство еще и в том, что оба эти направления в искусстве воспринимали капиталистическую действительность как неблагоприятную для личности. Но если прогрессивные романтики подвергали капитализм социальной критике, то реалисты *дополнили критику* системы собственнических общественных отношений ее *социальным анализом*, что приводило их, говоря словами Бальзака, к

---

[1] О. Бальзак. Собрание сочинений, т. 15. М., Гослитиздат, 1955, стр. 362.

весьма «осязательным результатам» в раскрытии содержания противоречий послереволюционного общества, неуклонно двигавшегося к «свободному» капитализму. «Чистых» явлений ни в природе, ни в обществе *нет* и быть не может,— указывал Ленин,— об этом учит именно диалектика Маркса, показывающая нам, что самое понятие чистоты есть некоторая узость, однобокость человеческого познания, не охватывающего предмет до конца во всей его сложности» [1]. Но наличие черт сходства между двумя направлениями в искусстве не означало, что возрождение реализма осуществлялось за счет использования идейных и эстетических открытий романтизма.

Отношения реализма и романтизма в начале века были более сложными. Происходившая между этими главнейшими течениями искусства филиация художественных идей не означала, что они одинаковым образом использовались в обоих разнящихся творческих методах. Идеи эти меняли свою эстетическую функцию в зависимости от того, входили ли они в сферу реалистической или романтической художественной системы, ибо каждая из этих систем по-разному была ориентирована на действительность и основывалась на различных исходных принципах ее эстетического освоения. Для реализма мир и человек, личность и общество, герой и среда были неразделимы, взаимосвязаны и взаимообусловлены. Процессы, шедшие и в общественной жизни и во внутреннем мире героя, имели для реалистов объективный характер, поскольку они зависели от воздействия множественных факторов бытия.

Реализм утвердился, преодолевая *романтическую односторонность восприятия мира.* Это подтверждает опыт и Вальтера Скотта и Пушкина — художников, чье творчество, охватывая несходные сферы жизни, разными путями вело искусство к единой цели — созданию *реализма нового типа.*

Вальтер Скотт прошел те же стадии творческой эволюции, что и многие писатели-романтики: рано пробудившийся интерес к народному творчеству толкнул его

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 241.

сначала на собирание и изучение фольклора, а затем и на исследование тех исторических эпох, в которые возникали создания народной фантазии. Однако он не задержался, подобно романтикам, на любовании таинствами народной души, раскрывающейся в старинных верованиях, песнях и сказаниях, а подверг анализу те объективные условия, которые воздействовали на жизнь народа — как общественную, так и духовную.

Аналитическое изучение прошлого, огромная эрудиция, превосходное и глубокое знание нравов и обычаев старины, ее житейского уклада, сочетавшиеся у Вальтера Скотта — сына бурного и грозового времени — с обостренным историческим чутьем, способствовали тому, что в своих романах он стал рассматривать и изображать человека не только как члена общества, но и как участника исторического процесса. Это был громадный шаг вперед в развитии искусства.

Если классицистическое искусство подходило к изображению героя с идеализирующей тенденцией и подчеркивало в его характере возвышенные черты и даже облагораживало отрицательные свойства его натуры, если герой романтизма был и считал себя исключительным явлением и его исключительность, необычность составляла главную примету романтического искусства, то героем Вальтера Скотта, каким тот возникал в его многочисленных романах, стал *рядовой человек*. Внутренний, духовный мир романтического героя был отгорожен от внешнего мира и противостоял ему как самостоятельная сфера, якобы независимая и не подчиняющаяся воздействию социальной среды.

Герой Вальтера Скотта прежде всего целен; его индивидуальный склад, его характер и духовная жизнь органически слиты и связаны с той средой, частью которой он является. Таким образом, он выступает как *исторический человек*, то есть как центр пересечения и воздействия различных борющихся в обществе сил, будучи сам, в свою очередь, представителем той или иной самостоятельной социальной силы.

Подобный принцип изображения героя означал победу реализма. Вальтер Скотт не только продолжил реалистическую традицию английского романа XVIII ве-

ка, в котором изображению среды уделялось значительное внимание, но и обогатил эту традицию новым качеством: он дифференцировал социальное содержание среды, изображая ее как арену столкновения *классовых интересов* и наделяя своих героев отчетливо выраженным *классовым самосознанием.* Устраняя из повествования субъективистский элемент, столь свойственный романтической прозе, Вальтер Скотт, как и другие великие реалисты XIX века, сообщал роману истинно эпические свойства, позволившие ему стать зеркалом действительности.

Насколько важен и существен был сделанный Вальтером Скоттом вывод о природе общественных отношений в буржуазном обществе, как непосредственно отвечал он идейным запросам времени, подтвердило развитие общественной мысли. Через три года после появления в свет «Уэверли» французский историк Огюстен Тьерри, отколовшийся от сенсимонизма, выступил с работой об английской революции, где он также приходил к выводу о том, что движущим началом исторического процесса является борьба классов. В дальнейшем утверждение и развитие этого взгляда в трудах Тьерри и Гизо проходило под большим влиянием философии истории Вальтера Скотта, какой она раскрывалась в его художественных произведениях.

Ломая установившиеся каноны историографии, Тьерри полагал, что не герои и властители, а рядовые люди, участники движения народных масс, являются истинными строителями истории. И здесь дает себя знать воздействие философии истории Вальтера Скотта, лучшие романы которого, охватывая значительный период английской истории, изображали частные человеческие судьбы на фоне, в тесной связи и зависимости от крупных исторических событий, участниками которых становились широкие народные массы.

Пишет ли Скотт о разложении шотландских кланов и неудачных яковитских восстаниях, уходя в прошлое, как в «Роб Рое», «Уэверли» и других романах шотландского цикла, или остается в границах своего времени, как в «Сен-Ронанских водах», способ изображения героя, его психологического облика, его поведения всегда

остается у него единообразным. Скотта не привлекает описание самодовлеющих страстей и чувств, мыслей и настроений героя, их мнимо свободная игра. Его романы дают изображение борьбы различных социальных интересов, антагонистических столкновений классов, тех политических сил, которые действуют в обществе и неизбежно втягивают в свою борьбу и героев повествования, становящихся волей-неволей участниками исторической драмы. Эти общественные силы и формируют внутренний мир героя, сообщая ему неповторимо-индивидуальные качества, находящиеся в органической и естественной зависимости от породившей их социальной среды.

Вальтер Скотт *историчен* в подходе к изображению действующих лиц своих произведений. Тамплиеры из «Айвенго», рыцари и угнетаемые саксы, крестьяне и феодалы мыслят и поступают сообразно историческим условиям своего времени. Психология сынов мятежных шотландских кланов находится в прямой зависимости от родовых связей, цепко держащих их в своей власти даже в пору распада этих связей и заставляющих поступаться собственными интересами во имя интересов рода. Ни суровый мятежник Роб Рой, ни его неистовая супруга не мыслимы вне той среды, которая их вскормила и воспитала.

Благородный разбойник Жан Сбогар, которому симпатизирует его создатель Шарль Нодье, действует в весьма условном оперно-декоративном мире, появляясь то среди жителей некоего балканского государства, то в великосветских салонах, везде оставаясь персонификацией общественных воззрений автора, а не живым героем. От Роб Роя веет свежим ветром шотландских гор, его плед выткан мозолистыми руками женщин бедных шотландских деревень; его гордая повадка, лукавство и хитрость в обращении с чужаками, власть над соплеменниками, весь его духовный облик и поведение определяются принадлежностью к горному клану. Роб Роя — грубоватого, по-своему честного, мужественного горца — можно представить только в домотканой одежде, пропитанной запахом овчины и дымом ночных костров, а не в широком плаще романтического героя.

Чистосердечная и расчетливая, смышленая Дженни

Динс — лучший образ человека из народа в творчестве Скотта,— обнаружившая огромную нравственную стойкость, чувство справедливости и волю, спасая обвиненную в детоубийстве легкодумную сестру свою, соблазненную беспутным аристократом,— дочь горной Шотландии и своего времени, с его пуританскими предрассудками и пуританской твердостью в вопросах морали. Путешествие Дженни в Лондон, где она добилась и аудиенции во дворце, и спасения невинной сестры, — эта своего рода одиссея позволила Скотту передать облик целого исторического периода в жизни Англии, снять с него своеобразный историко-анатомический срез. В «Эдинбургской темнице», как и в других романах Скотта, *частный интерес частного человека* — кем была Дженни Динс — оказывается связанным с общественными интересами множества людей, зависит от них и, в свою очередь, входит слагаемым в общую систему социальных отношений. Подобный взгляд на взаимозависимость, взаимообусловленность разнохарактерных, *находящихся в причинной связи явлений жизни общества,* составляя особенность реализма как творческого метода, лежит в основе *эпичности* реалистического искусства.

Бальзак, полемизируя с романтиками, пренебрегавшими аналитическим исследованием всей суммы социальных явлений жизни, предстающих перед взором художника, обрушивался в философском этюде «Поиски абсолюта» на «...иных людей, несведущих и жадных, которым подавай чувства без основ, их породивших, цветок — без посеянного зерна, ребенка — без беременности матери. Неужели же искусству быть сильнее природы!»[1] События человеческой жизни, и общественной и частной, представляют собой слитное единство. «С какого конца ни начинать, все связано, все сплетено одно с другим. Причина позволяет угадывать следствие, и всякое следствие позволяет восходить к причине»[2], — настойчиво подчеркивал создатель «Человеческой комедии».

---

[1] О. Бальзак. Собрание сочинений, т. 13. М., Гослитиздат, 1955, стр. 398.

[2] Там же, стр. 399.

Причинность в реалистическом искусстве никогда не осуществляет себя как механическое чередование фактов жизни, выстраивающихся в цепочку, звенья которой намертво скреплены друг с другом. Такое ее восприятие характерно для натурализма, фотографично воссоздающего ход жизни, где смешано главное и второстепенное и нередко частное затемняет общее, скрывая те подспудные процессы, которые проходят в глубинах жизни, определяя ее движение.

Причинность в реализме выявляет себя не только в органическом единстве частей и целого художественного произведения, в неслучайности деталей, последовательном развитии сюжета и взаимоотношений персонажей, в обоснованном построении композиции. Высшей формой выражения причинности в реалистическом искусстве является *историзм*.

Историзм возник в творчестве Вальтера Скотта как результат обобщения опыта классовой борьбы, шедшей в недрах английского общества и обострившейся в годы жизни писателя. Огромный период истории Англии, начиная от дней «славной революции» и кончая современными ему событиями, охватил Скотт в своих произведениях. Изображая антагонизм классово враждебных сил — феодализма и буржуазии, компромиссы, заключающиеся между ними в ходе политической борьбы, в которую были втянуты народные массы, изображая религиозные распри, конфликты мировоззрений, столкновение материальных интересов, разделение общества и, следовательно, героев романов на сторонников старого, феодального порядка и сторонников нового, буржуазного, — Скотт умел выделить из множества фактов и событий прошлого главную тенденцию общественного развития — становление системы капиталистических отношений в Англии. Он был достаточно вдумчивым наблюдателем жизни, чтобы понять неизбежность этого процесса и его историческую прогрессивность. Осознавал он также, что становление капитализма обусловливало все стороны жизни английского общества, и поэтому *в причинной зависимости* от этого процесса находились частные судьбы героев, их счастье или несчастье, их благо-

получие или их бедствия, их жизненный успех или жизненная катастрофа.

Следовательно, для того чтобы понять и воспроизвести частную судьбу героя, художник, следующий реалистическому методу, не может не изучить во всем объеме, в главных линиях и тенденциях ее развития социальную среду, в которой герой действует, и то влияние, какое среда на него оказывает. Этот принцип изображения жизни клал предел романтической субъективности, романтическому методу воспроизведения характера, при котором обстоятельствам отводилось второстепенное место и характер изымался из среды, его породившей. Когда Байрон иронически соединил в «Дон Жуане» освященный вековой традицией романтической исключительности характер соблазнителя с реалистически достоверно выписанной средой, то он добился этим не только огромного эстетического эффекта. Изображая характер и среду в единстве, Байрон создавал истинно реалистическое произведение.

Историзм Скотта разрушал романтическое представление о том, что героем произведения искусства может быть только исключительная личность, ибо он практически доказал, что реализму доступно изображение и *обычного и исключительного*, а не только обычного, повседневного, как утверждали романтики. Герои Скотта — рядовые люди, как правило, не выделяющиеся из общей людской массы, усилиями которой и делается история. Но, связанные органически с крупными историческими событиями, действуя в их атмосфере, в обстановке, ими порождаемой, герои Скотта приобретают *содержательность*, ибо существенны и *содержательны* события, оказывающие воздействие на их судьбу. Также и значительные исторические личности изображались Скоттом не самовластительными демиургами истории, а сынами своего времени, множеством нитей связанными с взрастившей их исторической почвой, в сознании которых преломились и отразились рассудок и предрассудки их века. Поэтому характеры их отличаются *полнотой,* уже неведомой тем писателям XX века, в изображении которых исторический деятель выступает как самостоя-

тельное формообразующее начало, определяющее собой весь ход истории.

Включая в сферу изображения исключительное явление, характер или личность, реализм дает им объяснение, открывая *истоки исключительного в самой действительности*. Замечательна в этом отношении «Капитанская дочка» Пушкина. Разумеется, личность Пугачева — необычное, из ряда вон выходящее явление. Однако Пушкин находит и дает объяснение возникновению столь своеобычного характера, столь крупной личности в особенностях крестьянской войны XVIII века — исторического события огромного масштаба. И поскольку вся психология, классовое самосознание Пугачева и его «господ енаралов» неотрывно слиты с породившей их социальной средой, со стихией бунта, восстания, обладающей грозной и величественной поэзией, то масштабность событий, потрясающих до основания здание Российской империи, сообщает масштабность характеру вождя крестьянской войны, характерам его сподвижников и, не снижая их значительности, придает им естественность. Одновременно обретает значительность и образ Гринева — заурядного дворянчика, ибо и на его частную судьбу лег отблеск истории, и его жизнь вплелась в большую жизнь нации и страны.

Представление о том, что практическая жизнедеятельность рядовых, обычных людей есть в то же время *историческая* деятельность, придавало романам Скотта эпичность и сообщало им народность. Хотя в его произведениях и отсутствует непосредственное описание жизни угнетенных и эксплуатируемых народных масс и его общественным взглядам отнюдь не свойственна революционность,— присущий его творческому методу способ изображения истории через судьбу обычных людей открывал искусству путь, двигаясь по которому оно могло прийти и приходило к широкому изображению жизни народной.

Но не только в разрушении воззрения на историю как арену подвигов властителей и героев проявилась народность Скотта. Французские историки, открывшие законы классовой борьбы в обществе, доказывали, что она кончается вместе с победой третьего сословия, то есть

буржуазии, после чего якобы наступает эра благоденствия. Вальтер Скотт, исследуя практические результаты буржуазного прогресса, приходил к иному выводу. В «Сен-Ронанских водах» — романе, посвященном современной ему жизни, — он показал, что буржуазное общество разлагающе и развращающе влияет на нравственность человека. Этот роман как бы подводил итог раздумьям писателя над общественным развитием Англии и показывал, что, становясь на демократическую, народную точку зрения, писатель менял свой взгляд на характер буржуазного прогресса, считал его *ограниченно прогрессивным,* ибо он не только не привел людей к общественному благу, но обнаружил свою враждебную человеку природу.

Если Скотт приходил к пониманию движущих сил общественного развития через историю и она сама была для него объектом изображения, то Пушкин решал несравненно более сложную эстетическую задачу: он раскрывал механику влияния этих сил на современное ему общество, *прослеживая в нем действие тех же факторов, которые обусловливали саморазвитие истории,* и объектом изображения для него становилась современность — то есть живая история.

Историзм Скотта возникал на почве, взрыхленной классовой борьбой, обострявшейся с продвижением Англии по пути промышленного развития, несущего с собой все специфические противоречия капитализма. Духовное созревание Пушкина и формирование его историзма проходили под знаком недавней и еще памятной великой крестьянской войны, до предела обнажившей антагонизм между крестьянством и дворянством, в обстановке необычайного подъема национального и общественного самосознания русского народа, вызванного борьбой с Наполеоном, в атмосфере декабризма и нарастающей революционности в Европе, в условиях, при которых несправедливость общественного устройства становилась самоочевидной, ибо миллионы русских крестьян, то есть практически вся трудовая часть народа, были лишены деспотизмом естественных человеческих прав и элементарных свобод.

Невыносимое положение крестьянства было важнейшим вопросом социальной жизни России. И подобно тому как радиоактивное излучение изменяет структуру живого вещества, так и вопрос этот, воздействуя на умы русских мыслителей и художников, начиная с Радищева и кончая Толстым, менял структуру их сознания, понуждая их становиться на защиту интересов угнетенных и эксплуатируемых крестьянских, а тем самым народных масс. Трагическое положение крестьянства приковывало внимание русской общественной мысли к узловым проблемам исторического процесса, ибо освобождение крестьян в конечном итоге было связано и со становлением российского капитализма, а следовательно, и с определением отношения к капитализму вообще, и с выяснением перспектив общественного развития в целом.

Пушкин не был поэтом крестьянским, он был поэтом национальным, но вопрос о положении крестьянства, то есть, иными словами, о положении народа, стоял в центре его размышлений над принципами общественного устройства, предопределяя *народность* его творчества. «Увижу ль я народ освобожденный...» — мысль эта являлась как бы лейтмотивом его творчества. Освобождение крестьян было для Пушкина залогом освобождения человека, а их закрепощенность — знаком неправильности, ненормальности устройства общества. Поэтому необходимость определить пути и способы освобождения крестьян стала для Пушкина исходным пунктом *изучения природы и источников власти человека над человеком и объективного положения человека в собственническом мире.*

Пушкин не ограничился энциклопедическим изображением жизни русского общества. Его светоносный разум охватил результаты послереволюционного развития Европы и весьма рано уловил отрицательное действие капиталистического прогресса на сознание и нравственный мир людей. Критика капитализма стала важнейшей темой необычайно многостороннего пушкинского творчества.

Буржуазные идеологи, опираясь на опыт послереволюционного развития Европы, утверждали, что главным

позитивным результатом прогресса было то, что личность, индивидуальность получила возможность свободно осуществлять свою волю, сообразуясь только с собственными желаниями и интересами. Апология индивидуализма отражала движение буржуазного общества к «свободному» капитализму и «свободной» конкуренции, чем характеризовался период домонополистического капитализма. В вульгарном своем выражении идеи такого рода защищали буржуазные парламентарии и экономисты, отстаивая принципы частной инициативы. Подобный строй мыслей породил апологию буржуазного индивидуализма в книге Макса Штирнера «Единственный и его достояние».

Эгоизм как жизнесозидающий фактор. Единственный как его носитель — весь комплекс штирнеровских идей без особых затруднений включался в антиреволюционное русло буржуазного сознания, сохраняя при этом *видимость критики действительности.* Идеи подобного рода носились в воздухе и попадали в сферу внимания искусства: они стали предметом полушутливых, но крайне серьезных по своим последствиям бесед молодых людей в пансионе госпожи Воке, оковав броней сердце Растиньяка и вооружив его безразличием к ближнему. Они охлаждали душу Жюльена Сореля и толкали Родиона Раскольникова на страшную проверку ценности собственной личности; они составляли содержание пропитанных ядом всеотрицания и соблазнительным смешением критицизма и нигилистичности суждений Ивана Карамазова. Идеи, прославляющие индивидуализм, стали объектом сокрушительной критики со стороны Пушкина, обнаружившего их враждебность добру и гуманности. Критика эта поначалу приобрела у него форму разоблачения своеволия романтического героя. В «Цыганах» — этом поворотном к реализму произведении Пушкина, которое наряду с байроновскими «Дон Жуаном» и «Бронзовым веком», стендалевским трактатом «Расин и Шекспир» возвещало наступление нового периода в развитии реализма,— романтический герой подвергался нравственному осуждению.

Пушкин гениально уловил в этой поэме, озаренной той высшей трезвостью взгляда на жизнь и людей, ко-

торая характерна для произведений подлинно реалистических, новые черты и особенности, внесенные в сознание человека буржуазной природой общественного развития. Алеко возникает в поэме как сосредоточенный на себе индивид, отъединенный от людей собственным частным интересом, противополагающий им свою эгоистическую волю. Руссоистское неприятие цивилизации, определяющее его отношение к оставленному миру, оказывается иллюзией, неверным и недостаточным путем преодоления противоречий жизни, ибо цивилизованный мир навсегда выжег свое клеймо в душе Алеко. «Но счастья нет и между вами, Природы бедные сыны!..» — ибо не может быть счастлив и свободен человек, посягающий на свободу другого человека, не сумевший пребороть и преодолеть в себе своекорыстия. Так возникает в творчестве Пушкина, а тем самым и в мировом реалистическом искусстве *новый род гуманизма, навсегда связанный с поиском путей и способов освобождения человека и человечества от всех форм и видов социальной несправедливости.*

Алеко была дана возможность преодолеть эгоизм собственного желания и воли: на эту возможность ему указал в своем рассказе старый цыган. Однако он противопоставил мудрой гуманности старика классическую формулу буржуазного индивидуализма: «От прав моих не откажусь»,— и затянутые в тугой узел отношения героев поэмы разрешились кровавой трагедией, духовным крахом отщепенца, ищущего воли лишь для себя. Поразительная по силе обобщения, с ее мощным и трагическим финалом, подобным трубному гласу: «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет»,— поэма Пушкина наглядно показала разрушительность того строя мыслей, который становился в современном поэту обществе господствующим.

Гуманистическое осуждение своекорыстия и эгоизма как принципов, определяющих отношения между людьми в собственническом мире, проходит через все творчество Пушкина, обретая вместе с духовным созреванием поэта бо́льшую историческую конкретность, ибо социальный эгоизм Пушкин рассматривал и изображал не как иррациональную силу, а как порождение и ре-

зультат неправильности общественного устройства. Исследуя характеры и страсти, он одновременно исследовал и общество, его быт и нравы, его сознание, распространенные в нем идеи и настроения, наконец, его социальные конфликты и структуру, оценивая с гуманистических позиций движение жизни и истории. Так, одним из источников трагедии и гибели Бориса было то, что он, домогаясь единодержавной власти, удовлетворяя своекорыстный интерес, пренебрегая истинным благом народа, попрал гуманность, неписаные, но могучие законы человеколюбия. «Зять палача и сам в душе палач», он из корысти и расчета заигрывал с народом, стремясь умилостивить его на время и вытравить из его памяти совершенное им, Борисом, злодеяние на пути к престолу. Борис не в состоянии привести народ к благу, ибо его самодержавная власть, *деспотичная по самой природе*, опирается на насилие и враждебна свободе.

Тень убиенного младенца преследует дела и помыслы Бориса, разрушает все его начинания и влечет к гибели. Убийство Димитрия не только козырь в политических интригах его противников: образ умерщвленного ребенка возвышается в трагедии до символа, обвиняющего власть человека над человеком, несправедливость и зло, разлитые в жизни. Шли споры о действенности этого символа, но не случайно на символике детских страданий построена мощная и сокрушительная аргументация Ивана Карамазова в его бунте против бога и созданного богом неправедного мира. Кроткая беззащитность ребенка перед жестокостью и бесчеловечностью людей и жизни подобна беззащитности малых сих, и, трансформируясь, она воплотилась и в Евгении, поверженном ужасным истуканом, олицетворяющим отвлеченную силу государственности, и в Самсоне Вырине — родоначальнике обра́зов Акакия Акакиевича и Макара Девушкина, а равно и других трагических образов маленьких людей в русской литературе. Но в отличие от многих своих последователей, отец русского реализма никогда не снимал в своих раздумьях над судьбами маленьких людей *возможность их бунта* против общественного порядка.

Жалкий, маленький петербургский чиновник в час бушевания стихий, сокрушающих его крохотное счастье, дерзает поднять свой голос против могучего властелина, чья самовластная воля была первопричиной его горя, и не случайно в «Дубровском» Пушкин исследовал возможность союза униженного и оскорбленного человека с бунтующими мужиками, а в «Капитанской дочке», несмотря на все оговорки, приобщение героя романа к стихии мятежа потрясает его «пиитическим ужасом», ибо для Пушкина была ясна *правомочность* народного восстания. Основная идея «Бориса Годунова» — заключенное в трагедии противоположение насилия и гуманности,— таким образом, вырастала из глубокого осознания поэтом существующего антагонизма между угнетающими и угнетаемыми.

Историзм восприятия современности предопределил и полноту характеров и историзм трагедии, в которой столкновение двух держав, борьба политических интересов вокруг московского престола, судьбы человеческие, отношения власти и народа изображены в соответствии со смыслом и духом истории. Трагизм «Бориса» опирался на понимание поэтом реальных оснований исторического процесса, тех материальных интересов, которые движут событиями. В этом своем произведении Пушкин сумел изобразить *характеры и обстоятельства, их породившие, среду и психологию человека в их единстве и взаимовлиянии*, без чего невозможно было дальнейшее развитие реализма, и главным образом — реалистического романа.

В то время, когда Оноре де Бальзак — ровесник Пушкина — еще писал аморфные сочинения в ультраромантическом и мелодраматическом духе, вроде «Клотильды Лузиньянской, или Красавца еврея», а Стендаль работал над путевыми записками и трактатами по эстетике, лишь приступая к тому, чтобы воплотить в жанре романа осознанные им «железные законы реального мира» (что ему еще не удалось осуществить в «Армансе»); в то время, когда Бульвер-Литтон закладывал основы *буржуазного реализма* и в его романах «Фолькленд» и «Пелэм», как, впрочем, и в произведениях его старшей современницы Джейн Остин, а позже,

в сороковые годы, у критических реалистов сестер Бронте, романтический метод проникал в реалистический,— Пушкин в «Евгении Онегине» создал реалистический роман нового типа, каноны которого сохранили свое действенное значение и до наших дней. Несмотря на то что опыт «Евгения Онегина» вошел в опыт европейского и мирового реализма не непосредственно, а через русский реалистический роман, занявший с середины прошлого века господствующее положение в мировом искусстве, генетическое сродство пушкинского произведения с романами других великих реалистов очевидно.

Долгое время в европейском романе сохранялась созданная еще Лесажем схема развития действия, при которой герой сталкивался со многими препятствиями и преодолевал их. Характер его (или рассказчика) слабо взаимодействовал со средой и представал как уже сложившийся; события следовали одно за другим, нанизываясь в некую цепочку, которая могла обрастать новыми звеньями до бесконечности. В сущности, было неважно, какой вид повествования избирался писателем — эпистолярный, как у Ричардсона, или повествовательный, — схема оставалась одна и та же. Она присутствует в романах Смоллетта и Филдинга; она была удобна тем, что позволяла рисовать широкий бытовой фон, насыщать повествование приключениями, включать в него вставные новеллы, сообщать произведению занимательность.

Преромантики активно ввели в роман субъективный элемент, но если у ранних реалистов описание среды зачастую подавляло изображение психологии действующих лиц, то в преромантической прозе и особенно в готическом и романтическом романе изображение чувств, субъективного мира подчиняло себе изображение среды. Но и в преромантических и романтических произведениях ощущалось влияние традиционной схемы построения романа; как это ни парадоксально прозвучит, но Стерн, например, у которого субъективность мировосприятия была выражена наиболее отчетливо, мог оборвать «Тристрама Шенди» в любом месте или продолжить его еще на несколько книг, потому что внутренний мир его героев как бы не зависел от объективных процессов вне-

шнего мира и художник мало заботился о том, чтобы теснее соединить события душевной жизни героев повествования с событиями действительности. То же можно сказать о романах Жан-Поля Рихтера и ранних романах Виктора Гюго. Историзм мышления Вальтера Скотта толкал его к передаче взаимодействия среды и психологии героя, но и он не до конца преодолел сложившуюся романную схему. Это удалось осуществить лишь Пушкину [1].

В «Евгении Онегине» психология героев и среда, сформировавшая их характеры, даны в *органическом единстве* и действие подчинено задаче выявления индивидуальных и неповторимых особенностей характеров героев романа. Если для романтика Констана обстоятельства были, по существу, безразличны, то для Пушкина анализ характера невозможен без аналитического исследования среды, которое отличается историзмом и отчетливым пониманием социальных особенностей общества. Таким образом, изображение характеров действующих лиц, их взаимоотношений, их конфликтов перерастает у Пушкина в изображение жизни общества. Частные судьбы героев, столкновение их чувств и мнений, взглядов и убеждений — все то, что ранее в романах существовало как бы *независимо* от среды, у Пушкина *детерминировано* средой, *типизировано* и отражает главные черты общественного уклада. Неповторимость

---

[1] Весьма ценные наблюдения над творчеством Пушкина-романиста содержатся в книге Г. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (М., Гослитиздат, 1957). Однако, верно определяя место Пушкина в истории критического реализма, справедливо указывая, что «...в центре искусства критического реализма все же стоит характер как нечто неповторимо-единое, хотя и истолкованное в качестве типа» (стр. 242), Г. Гуковский дает ошибочное определение эволюции критического реализма. Он писал: «...движение характера под влиянием «обстоятельств» приводит в конце концов к сомнению в реальности самостоятельного характера, заменяемого лишь отражением *общего*, обстоятельства. Характер, поскольку он зависит в своем движении от среды, весь разлагается в конечном счете на элементы среды (не только в социальном, но и в философском смысле). Так, метод критического реализма, объяснив характер, ставит под угрозу его самостоятельное существование» (стр. 242). Как будет показано в дальнейшем, процесс эволюции критического реализма был иным и не привел к растворению характера в среде.

индивидуальных переживаний героев отражает также специфику их классовой психологии и основную особенность времени — его неблагоприятность для нормального, здорового, *естественного* развития личности, губительность воздействия собственнических общественных отношений на человека.

Как и предыдущие произведения Пушкина, «Евгений Онегин» изображал духовный крах героя, сосредоточившегося и замкнувшегося на собственном, *частном, своекорыстном* интересе. В романе осуждался эгоизм как типичная черта общественных отношений и общественного сознания, и в этом смысле «Евгений Онегин» углублял гуманистическую тему пушкинского творчества.

Своеволие героя в романе было объяснено реалистично: его свобода обусловлена несвободой других лиц, дающих возможность герою вести пустой, праздный образ жизни; и коль скоро его внутренний мир безнравствен, то, следовательно, безнравствен и ненормален общественный уклад, сформировавший характер, подобный онегинскому. *Критика действительности осуществлялась* в романе Пушкина *в виде критики героя.*

Евгений попирает из своеволия нормы человеческой морали: равнодушно отталкивает он от себя любящее сердце, растоптав и сломав жизнь Татьяны, равнодушно убивает он другого человека, равнодушно, в жажде наслаждений, проходит он по жизни, безразличный к судьбам других людей, заботясь только о собственной личности и собственных прихотях. И лишь когда его охватывает безнадежная любовь к отвергнутой ранее Татьяне, когда он испытал муки раскаяния, во время которых ему, как и Борису, «...окровавленная тень... являлась каждый день»,— когда обнаружилась омертвляющая сила эгоизма, он начинает ощущать собственное одиночество как проклятие, а собственное своеволие как наказание.

Скептицизму и эгоизму Онегина отчетливо противостоит в романе нравственная цельность Татьяны, ее глубокая и стойкая вера в достоинство человека — бескомпромиссная и чистая. Сознательное нежелание строить свое счастье на несчастье ближнего и утверж-

дать свое благополучие на горе и страдании другого человека возвышает Татьяну над главным героем романа и сообщает совершенному ею подвигу самоотверженности силу нравственного примера. Гуманистическая идея, вложенная Пушкиным в образ Татьяны, придает ему удивительную прелесть и неизъяснимое обаяние. Образ этой бедной, скромной провинциалочки, светской дамы, замкнувшей в сердце своем огромную боль, начинал галерею великих женских образов русской литературы, на которых воспитывались будущие народоволки и большевички.

Очерчивая конфликт романа пределами любовных отношений героя и героини, но осложняя анализ их чувств широким аналитическим изображением общественного строя, Пушкин сообщал действующим лицам своего произведения богатство психологических переживаний. Этим «Евгений Онегин» разительно отличался от просветительского и раннереалистического романа. Подобная разносторонность изображения характеров вскоре становится отличительной чертой реалистического искусства.

Стендаль, сопоставляя современный ему роман с романом XVIII века, имел все основания сказать в «Записках туриста»: «Читали ли вы «Тома Джонса» Фильдинга, ныне столь позабытого? Этот роман среди других романов занимает то же место, что «Илиада» среди эпических поэм; однако персонажи Фильдинга, как и Ахилл или Агамемнон, кажутся нам теперь слишком примитивными» [1]. Избавляя своего героя от того, что Стендаль называл примитивностью, реалисты будут в дальнейшем совершенствовать методы психологического анализа, но начало аналитическому исследованию человеческого сердца в реалистическом искусстве было положено Пушкиным.

С тщательностью историка и проницательностью социолога изучал Пушкин характер отъединенности человека от человека, истоки его сосредоточенности на собственном интересе. Неизбежно анализ, казалось бы,

---

[1] Стендаль. Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 12. М., изд-во «Правда», 1959, стр. 25.

чисто нравственной проблемы наталкивал Пушкина на аналитическое исследование действительности, ибо только в ней таился ответ на вопрос о причинах разобщенности людей, замкнутости их на самих себе и превращения общества в поле битвы.

В «Маленьких трагедиях» эта коренная для реализма проблема была поставлена с поразительной ясностью и явилась первоосновой всех трагических коллизий пьес цикла, скрепленных единством философского замысла. «Маленькие трагедии» написаны с необычайно отчетливо выраженным чувством истории. Лишь художник, сознающий, что нравы и обычаи общества, социальный и нравственный облик людей зависят от обстоятельств места и времени и вполне конкретных исторических условий, мог создать столь живые образы героев разных исторических периодов, как это сделал Пушкин.

Персонажи «Маленьких трагедий» выступают не только в костюмах своего века, но и наделены многими типичными психологическими чертами своей эпохи. Вместе с тем их образам свойственна *обобщенность, реалистическая сгущенность типического*, аналогичная, пожалуй, лишь шекспировским персонажам и как бы изымающая их из стеснительных рамок исторической фактографии, подтверждающая, что Пушкин сумел обобщить в них коренные, долговременные черты человеческого сознания, сформированные собственническим миром. Следуя главной теме своего творчества, он сталкивал своих героев — сосредоточенных на себе индивидов — с гуманистической моралью, с неписаными законами человечности, бесповоротно осуждая эгоизм как основу отношений между людьми.

У каждого из героев «Маленьких трагедий» свой индивидуальный род и вид конфликта с людьми и миром, и одновременно все конфликты трагедий в принципе единообразны. Веселый соблазнитель дон Гуан, потребительски относящийся к жизни и ждущий от нее только наслаждений и удовлетворения желаний, погибает, раздавленный собственным неслыханно бесчеловечным намерением принести добродетель, честь и жизнь другого человека в жертву своему мимолетному вожделению и прихоти; Вальсингама постигает горчайшее чувство

нравственного падения, ибо он отвратил свой слух и зрение от общих бедствий и замкнулся вместе с бесшабашными своими друзьями в кощунственном веселии, в сознании «беззаконья» своего среди ужасающего человеческого горя, отгородившись от страданий и невзгод ближних. Сальери терпит неслыханное поражение в нравственном поединке с Моцартом, оплачивая преступлением собственное деспотически-узкое, своекорыстное понимание искусства. Превращая его в таинство, секреты которого открыты и ведомы немногим посвященным, Сальери дерзает противопоставить свою *частную* волю могучей объединяющей и воспитующей силе искусства, бескорыстно и щедро дарующего радость людям. Он гасит свободный, лучезарный гений Моцарта, совершая тягчайшее насилие над творческим началом в человеке; он поступает так же, как все гасители разума, пытавшиеся остановить его трудную, беззаветную работу освобождения человечества от власти предрассудков, невежества и зла, разлитых в жизни. Гуманистическая идея Пушкина обрела в этой трагедии огромную мощь обобщения и великую критическую силу.

Но что же составляет почву, на которой возникают все эти человеческие трагедии, что питает ненависть человека к человеку и вносит в отношения людей дисгармонию? На этот вопрос отвечала трагедия «Скупой рыцарь», ключевая для всего цикла. Мир, в котором все понятия извращены, где сыну советуют убить отца, где сладострастный убийца соблазняет вдову убитого, где ненависть и отчаянную злобу вызывает чистое, бескорыстное добро, где в темных закутах жизни таится «окровавленное злодейство», готовое выползти на свет по первому зову, где слезы и невзгоды людские вызывают или презрение, или равнодушие, где юность и талант вынуждены продавать себя, где ценность человека определяется тем, чем он владеет, где расчет и корысть являются хозяевами, а совесть и нравственность попраны, мир, где есть рабы и господа,— жестокий и чудовищный — это собственнический мир, в котором, как его злой гений, как его низменная и злобная душа, царит старый скупец, старый ростовщик — раб и властелин золота — этого символа господства человека над челове-

ком. Ему тесно в его латах: Пушкин, уловив характер нового хозяина жизни, утверждающегося в послереволюционном обществе, не придал образу барона современные черты, да он бы и выпал из общего замысла цикла. Но, несмотря на свои рыцарские доспехи, старый барон имел аналогов в современном Пушкину реалистическом искусстве. По своему значению и по отразившемуся в нем пониманию процессов, происходивших в жизни, он равнозначен образу бальзаковского Гобсека, который столь же фанатично и сладострастно служит своему повелителю — золоту, так же, как барон, пренебрегает внешним блеском и внешними признаками власти ради власти тайной, но настоящей и, занимаясь тем же ремеслом, что и барон, понимает, что истинным двигателем отношений между людьми в том обществе, в котором он живет, являются эгоизм и своекорыстие.

Гобсек, подобно барону, еще обладает мощью и монументальностью характера, хотя и в том и в другом проступает скопидомски-плюшкинское начало. Они еще *собиратели* капитала, а не дельцы и воротилы, они типичны для раннего этапа буржуазного накопительства, но с них начинается в мировом реалистическом искусстве изображение капиталистических хищников: их образы стоят у истоков чичиковщины — как типичной черты века, от них ведут свою генеалогию и барон Нусинген, биржевики Гундерман и Саккар из «Денег» Золя, щедринские Колупаевы и Разуваевы, образы банкиров и финансистов из поэтических циклов Верхарна, вплоть до образа Каупервуда — героя драйзеровской «Трилогии желания».

Для Пушкина, как и для Бальзака, Стендаля, Диккенса и Теккерея, при оценке характера исторического развития главным был вопрос об отношении к капитализму. И подобно своим великим современникам, внимательно изучая воздействие новой социальной системы на общественную жизнь, Пушкин напряженно искал те общественные силы и принципы общественного утройства, которые могли бы противостоять капитализму.

Если Бальзак, заблуждаясь, полагал, что стихия и анархия капиталистического предпринимательства, разлагающее воздействие своекорыстной буржуазной мо-

рали на человека может быть обуздано авторитетом монархии и церкви, если Диккенс думал, что сила нравственного чувства, которое следует возбуждать в людях, сможет противостоять разрушительному воздействию на общественное сознание системы капиталистических отношений, то Пушкин, как и Стендаль, настойчиво исследовал возможность союза с революционным народом, постоянно возвращаясь к этой мысли и в «Дубровском», и в «Истории Пугачева», и в «Сценах из рыцарских времен», сходных по замыслу с «Жакерией» Мериме. Ему, как и другим великим реалистам прошлого, было свойственно стремление заглянуть за грань сущего исторического бытия и предугадать ход общественного развития. *Поиски перспективы вырастают из самой природы реалистического метода и являются его неотъемлемым свойством*: познавая действительность, подвергая ее аналитическому исследованию, художник неизбежно должен знать и понимать, куда движется изученный и познанный им мир. У великих реалистов XIX века поиски перспективы возникали из неприятия того общества, которое строила буржуазия.

Для Пушкина был неприемлем капиталистический прогресс, и в его «чистой», американской форме, и в той, которая характерна для европейского общественного развития. «С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве,— писал он об американской буржуазной демократии.— Все благородное, бескорыстное, все возвышающее душу человеческую — подавленное неумолимым эгоизмом и страстию к довольству (comfort); большинство, нагло притесняющее общество; рабство негров посреди образованности и свободы; родословные гонения в народе, не имеющем дворянства; со стороны избирателей алчность и зависть; со стороны управляющих робость и подобострастие...»[1] Почти в этих же словах критиковал американскую демократию и Стендаль в заметке о путешествии в Северную Америку некоего капитана Холли: «Если бы какая-нибудь ре-

---

[1] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. 7. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 435.

волюция во Франции приговорила нас к смерти, стоило бы бежать на берега Гудсона? Нет. Не прошло бы и двух лет, как мы умерли бы там со скуки... вся американская культура выражается одним словом: это слово — «доллары». «Зарабатывать деньги честным путем», т. е. так, чтобы не попасть под суд, — единственная забота американца в течение шести дней в неделю. Молиться богу, слушать хмурого священника и стараться не попасть в ад — единственное его занятие в воскресенье» [1].

В Соединенных Штатах «цивилизация *идет вспять*. В каждом городе происходит пятнадцать или двадцать выборов в год. Вместо того чтобы ухаживать за королем, или за префектом, или за епископом, богатый американец *ухаживает за чернью*». В этой стране, заканчивает Стендаль свою заметку, «человеком движут только три идеи: *деньги, свобода и бог*» [2]. Разумеется, свобода, о которой упоминали и Пушкин и Стендаль, была свободой частного предпринимательства. Эти же черты американской цивилизации были подвергнуты критике и Диккенсом в его «Мартине Чезлвите» — этой блестящей сатире на буржуазную демократию.

Но, указывает Пушкин: «Прочтите жалобы английских фабричных работников: волоса встанут дыбом от ужаса. Сколько отвратительных истязаний, непонятных мучений! какое холодное варварство с одной стороны, с другой какая страшная бедность! Вы подумаете, что дело идет о строении фараоновых пирамид, о евреях, работающих под бичами египтян. Совсем нет: дело идет о сукнах г-на Смита или об иголках г-на Джаксона. И заметьте, что все это есть не злоупотребления, не преступления, но происходит в строгих пределах закона. Кажется, что нет в мире несчастнее английского работника, но посмотрите, что делается там при изобретении новой машины, избавляющей вдруг от каторжной работы тысяч пять или шесть народу и лишающей их последнего средства к пропитанию...» [3]

---

[1] Стендаль. Собрание сочинений, т. IX. Л., Государственное издательство «Художественная литература», 1938, стр. 321.

[2] Там же, стр. 324.

[3] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 290.

«Каждое усовершенствование в машине отнимает у рабочих кусок хлеба, и чем значительнее это усовершенствование, тем более многочисленная категория рабочих остается без работы; каждое усовершенствование, следовательно, влечет за собой для известного числа рабочих такие же последствия, как торговый кризис, т. е. нужду, нищету и преступления» [1], — писал Энгельс, исследуя положение рабочего класса в Англии.

Таковы были реальные противоречия капиталистического прогресса, которые не укрылись от проницательного взора Пушкина и других великих реалистов прошлого века. Противоречия эти были осмыслены поэтом, а их влияние на нравственный мир человека было им прослежено и уловлено. Поэтому он смог в «Пиковой даме» создать образ нового героя нового времени, в котором типичные черты буржуазного сознания нашли отчетливое реалистическое выражение и были обобщены.

Германн, для которого страсть к обогащению и приобретательству является единственным стимулом жизнедеятельности, подобно бальзаковским героям — Растиньяку и де Рюбампре,— законченный индивидуалист. Сосредоточенность на собственном частном интересе подавила и выжгла в его душе все естественные человеческие чувства, подчинив их холодному, бездушному расчету. Ослепленный призраком богатства, он не останавливается ни перед злодеянием, ни перед обманом, с маниакальной настойчивостью домогаясь цели всей своей жизни. Безжалостно отбрасывая всех и вся со своего пути, он ведет себя сообразно хищнически-буржуазной природе своей натуры, рассматривая общество как поле битвы, а всех людей — как своих врагов или орудия, при помощи которых он сможет осуществить свои планы и намерения. Не случайно повести придан урбанистический колорит и в мелькающем в повествовании образе Петербурга ощущается перекличка с атмосферой и гоголевского «Невского проспекта», и предвосхищение напряженных драматических картин петербургской жизни из произведений Достоевского, ибо

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 366.

в Петербурге концентрировались и обретали необычайную наглядность все противоречия общества.

Энгельс, определяя характерные черты буржуазного общества, отмечал, что они наиболее отчетливо дают себя знать в жизни и быте крупных городов — этих центров и опорных пунктов капиталистической цивилизации. «И хотя мы и знаем, что эта обособленность каждого, этот ограниченный эгоизм есть основной и всеобщий принцип нашего современного общества, всё же нигде эти черты не выступают так обнаженно и нагло, так самоуверенно, как именно здесь, в сутолоке большого города. Раздробление человечества на монады, из которых каждая имеет свой особый жизненный принцип, свою особую цель, этот мир атомов достигает здесь своего апогея.

Отсюда также вытекает, что социальная война, война всех против всех провозглашена здесь открыто. Подобно любезному Штирнеру, каждый смотрит на другого только как на объект для использования; каждый эксплуатирует другого, и при этом получается, что более сильный попирает более слабого и что кучка сильных, т. е. капиталистов, присваивает себе всё, а массе слабых, т. е. беднякам, едва-едва остаётся на жизнь»[1].

Отмеченные Энгельсом черты буржуазного сознания и буржуазных отношений нашли свое отражение и в «Пиковой даме». Германну по самой сути его образа надлежало бы сражаться за богатство и власть не в игорном доме, а на бирже, ибо он был приуготовлен к этому всем строем своего характера и взглядов на жизнь.

И в «Пиковой даме» и в «Скупом рыцаре», при совершенстве видения Пушкиным реальных процессов, происходящих в обществе, при всей глубине понимания новых социальных явлений, возникших в послереволюционном мире, при художественной законченности и цельности этих произведений, главный упор был сделан на анализ нравственных последствий возрастающего воздействия общественного эгоизма на человека. Эта особенность пушкинского способа изображения людей

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 264.

и общества обусловливалась замедленным характером развития капитализма в России: гениально схватывая и осознавая главную тенденцию общественного развития, понимая, что феодальный мир обречен, наблюдая движение общества к капитализму, Пушкин не имел возможности исследовать процесс становления и утверждения новых социальных отношений с той же широтой и полнотой, как другие художники-реалисты, жившие в иных общественных условиях. Но им был заложен фундамент реализма нового типа, *критического* по отношению к социальной действительности, особенностью метода которого было изображение человека и среды, человека и общества в их взаимной связи.

Пушкин изображал современного ему человека *исторично*, то есть рассматривал его как порождение определенной социальной среды, обладателя вполне ясного, только ему свойственного классового сознания. Метод изображения действительности, характерный для Пушкина, характерен и для всего критического реализма классической поры его развития. Он позволил Бальзаку и Стендалю, Диккенсу и Теккерею, сестрам Бронте, Гоголю и русским реалистам «натуральной школы» вскрыть и проанализировать противоречия новых, капиталистических отношений, утверждающихся на развалинах бастилий феодализма.

Одновременно с формированием реализма нового типа, отличавшегося по своим идейно-эстетическим особенностям от раннего реализма XVIII века, испытавшего воздействие просветительских взглядов на природу, общество и человека, шел процесс внутренней дифференциации реализма по его социальной ориентированности. Если в период подготовки и осуществления революций, сначала английской, а затем французской, в эпоху промышленного переворота реалистическое искусство объективно выступало как художественное выражение общественных настроений и общественных надежд, то в пору утверждения буржуазного миропорядка проступила разность отношения к новому общественному укладу в искусстве в целом, в том числе и реалистическом.

Уже в реализме XVIII века, в романах Ричардсона, у Мариво, Бомарше и других писателей третьего сословия, явственно было выражено стремление защитить и поддержать буржуазные добродетели, мораль, образ жизни. Тенденции, наметившиеся в реализме XVIII века, не пресеклись после французской революции и Термидора, а трансформировались и пошли вширь, что было вполне закономерно и объяснимо, поскольку буржуазные общественные отношения и идеология проникали во все сферы бытия.

Рассматривая в «Немецкой идеологии» различные аспекты процесса образования общественного сознания, Маркс и Энгельс подчеркивали, что в каждую эпоху мысли господствующего класса являются господствующими мыслями. «Это значит,— писали они,— что тот класс, который представляет собой господствующую *материальную* силу общества, есть в то же время и его господствующая *духовная* сила» [1]. Развивая это положение, они указывали далее, что «господствующие мысли суть не что иное, как идеальное выражение господствующих материальных отношений, как выраженные в виде мыслей господствующие материальные отношения...» [2]. Этот их тезис объясняет, почему в сфере идеологии, в том числе в такой области духовной жизни, как искусство, включая реалистическое, в начале XIX века столь большую роль приобрело собственно буржуазное сознание. Его воздействие было столь сильным еще и потому, что оно приобретало свойство общезначимости. «Дело в том,— отмечали Маркс и Энгельс,— что всякий новый класс, который ставит себя на место класса, господствовавшего до него, уже для достижения своей цели вынужден представить свой интерес как общий интерес всех членов общества, т.е., выражаясь абстрактно, придать своим мыслям форму всеобщности, изобразить их как единственно разумные, общезначимые» [3].

Распространение представлений о буржуазном миропорядке как общезначимом способствовало развитию

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 45.
[2] Там же, стр. 46.
[3] Там же, стр. 47.

буржуазной литературы не только апологетического характера, но органически и вполне искренне считавшей, что буржуазное общество если и нуждается в совершенствовании и частичных улучшениях, то в целом вполне приемлемо. Эта литература, реалистическая по способу изображения жизни, обращена была к реальности, слегка иронизировала над ограниченностью трезвого буржуа, поэтизировала буржуазный образ жизни, нигде не выражая ни малейшего сомнения в исторической правомерности нового общественного строя. В первой трети прошлого века складывается и массовая буржуазная литература, обращенная к широкой читательской аудитории, ставшая разносчицей и распространительницей буржуазного образа мыслей.

Маркс и Энгельс при рассмотрении процесса производства сознания не случайно обратили внимание на активную роль идеологии господствующих классов в духовной жизни. «Индивиды, составляющие господствующий класс,— писали они,— обладают, между прочим, также и сознанием и, стало быть, мыслят; поскольку они господствуют именно как класс и определяют данную историческую эпоху во всем ее объеме, они, само собой разумеется, делают это во всех ее областях, значит, господствуют также и как мыслящие, как производители мыслей, они регулируют производство и распределение мыслей своего времени...»[1] Буржуазия весьма активно и энергично распространяла свои взгляды во всех областях духовной жизни — в философии и политической экономии, в этике и литературе, через театр и прессу, книгоиздательство и журналистику. Трудность, возникшая в ту эпоху перед реалистическим искусством, состояла в том, что ему для плодотворного развития необходимо было преодолевать представления о всеобщности и правомерности буржуазного миропорядка, необходимо было выходить за пределы господствовавшего образа мыслей.

По существу, лишь *критический реализм* оказался в состоянии освоить новую действительность, раскрыть ее объективные противоречия, ибо буржуазный реализм, рас-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 46.

сматривающий капиталистический прогресс как естественную *норму* общественного развития, не стремился исследовать действительность в ее истинных конфликтах, а пытался подменить *изображение противоречий общества* изображением душевной жизни человека, вне прямых ее связей с общественной жизнью.

Подобная точка зрения весьма отчетливо была сформулирована выдающимся представителем буржуазного реализма, талантливым бытописателем и психологом Бульвер-Литтоном. «Сочинения, изучающие человека в его взаимоотношениях с обществом, применимы к нему, лишь покуда длятся данные взаимоотношения,— писал он.— Так, например, пьеса, в сатирическом свете рисующая определенный класс, сколь бы глубоки ни были содержащиеся в ней мысли на эту тему, сколь бы правдиво ни был изображен предмет сатиры, неизбежно утратит значение, когда утратит его этот класс. . . Роман, правдиво характеризующий нынешний век, может в следующем представиться странным и непонятным; вот почему популярность произведений, рассматривающих человека в определенных взаимосвязях, а не in se [1], зачастую ограничивается той эпохой и той страной, когда и где они были созданы. А с другой стороны — произведения, исследующие человека, как такового, схватывающие, раскрывающие, анализирующие духовную сущность человека в древнее ли, в новое ли время, будь то европеец или дикарь,— очевидно применимы и, следовательно, полезны для всех времен и всех народов» [2]. Изображение «человека, как такового» становилось главной особенностью, родовой чертой буржуазной литературы XIX и XX веков, достигнув кульминации в «Улиссе» Джойса и многотомной эпопее Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Этот же доведенный до крайности принцип изображения человека, изъятого из мира социальных связей, лежит и в основании современной декадентской литературы.

В свою очередь, и романтическое искусство не смогло раскрыть истинное противоречие формирующегося

---

[1] В себе (лат.).

[2] Бульвер-Литтон. Пелэм, или Приключения джентльмена. М., Гослитиздат, 1958, стр. 106.

«свободного» капитализма. То новое, что входило в жизнь, обнажая бесчеловечную природу буржуазного общества, *нуждалось в исследовании и осознании.* Между тем для романтизма процесс исторического развития представлялся иррациональным, трудно или почти непознаваемым. Консервативные романтики или замыкались в стоическом неприятии жизни и нового общества, подобно Альфреду Виньи, или откровенно защищали феодальную реакцию, подобно Арниму, Соути и другим. Те же романтики, кто, подобно Ламартину, разделяли иллюзии буржуазного либерализма, хотя и отрицательно относились к отдельным, наиболее отвратительным проявлениям буржуазного прогресса, считали, однако, что новый общественный порядок нуждается лишь в частичных улучшениях. Только революционные романтики, в той или иной мере связанные с нарастанием пролетарской и демократической революционности, разрешившейся революцией 1848 года,— Генрих Гейне, Фрейлиграт, Моро, Барбье, Ленау, рабочие поэты, участники чартистского движения,— обнажали противоречия капиталистического прогресса, не давая, однако, целостной характеристики буржуазного общества. И лишь критические реалисты оказались в состоянии увидеть и осознать целостность противоречивых явлений общественного развития и проанализировать наиболее существенные, определяющие стороны буржуазного сознания и общественного порядка.

Ко времени расцвета критического реализма буржуазное общество уже предавало забвению героическую пору якобинства, кровавую эпопею наполеоновских войн и, осваивая собственные завоевания, вступило в стадию свободной конкуренции. Буржуазия праздновала свою победу: карманьолу сменил канкан, фригийский колпак — котелок негоцианта, расшитый галунами гусарский мундир — добротный сюртук нового завоевателя мира, рыцаря дебета и кредита. На смену ораторам Конвента, сотрясавшим своими речами миры, пришли парламентские краснобаи. Буржуазия беспощадно защищала свою власть, штыками и картечью усмиряла она восставшие народные массы на баррикадах в дни Июльской революции; она пролила кровь лионских про-

летариев, осмелившихся потребовать себе человеческих прав; она задушила восстание силезских ткачей; она мобилизовала свои силы против чартистов, наивно веривших, что декларируемые буржуазией демократические свободы дадут рабочему классу возможность освободиться от капиталистического рабства.

Дух исследования, пафос познания в высшей степени был свойствен великим реалистам XIX века, которые, изображая и познавая жизнь, раскрывая объективные противоречия капитализма, неизбежно занимали критическую позицию по отношению к собственническому миру. «Общество требует от нас прекрасных картин,— писал Бальзак,— но где же натура для них? Ваши убогие одежды, ваши неудачные революции, ваши болтливые буржуа, ваша мертвая религия, ваша выродившаяся власть, ваши короли без престолов,— так ли уж они поэтичны, чтобы стоило их изображать?.. Сейчас мы можем только издеваться» [1].

Стихия познания и критики пронизывает романы Бальзака, перемежавшего движение сюжета громоздкими описаниями имущественного положения и интересов своих героев, их экономических отношений, тщательно и объемно выписанными подробностями и особенностями быта, костюмов, нравов, обычаев, привычек, вкусов, научных открытий, финансовых и банковских операций, закладного дела, мод, торговли земельными участками, нотариального дела,— исследуя при этом правовые учреждения, отношения церкви и государства, права наследования, экономическое законодательство, включая в сферу изображения светские салоны и приемные ростовщиков, городские трущобы, нравы и обычаи сельской Франции.

«...Прежде чем писать книгу, писатель должен проанализировать все характеры, проникнуться всеми нравами, обежать весь земной шар, прочувствовать все страсти; или же страсти, страны, нравы, характеры, природные явления, нравственные явления — все должно пройти через его мысль» [2],— говорил Бальзак и

---

[1] О. Бальзак. Собрание сочинений, т. 15. М., Гослитиздат, 1955, стр. 439.

[2] Там же, стр. 437.

стремился частную жизнь человека, жизнь общества и историю рассматривать и изображать в синтезе. И если легкая, ажурная конструкция пушкинской прозы, свободная от украшений и вычурности, просто и естественно вписывается в пейзаж современного искусства и время словно не властно над полетом пушкинского слова, то прозе Бальзака свойственна тяжеловесная, несколько архаичная, циклопическая монументальность.

Отдельные части недостроенного здания «Человеческой комедии» покрылись мхом, но тем не менее гигантское творение Бальзака продолжает воздействовать на искусство не только благодаря мощи характеров его героев, не только благодаря силе изображенных писателем страстей, обнажающих тайное тайных души сынов собственнического мира, но и потому, что в «Человеческой комедии» сконцентрировано и с высоким реализмом передано движение живой жизни, ее полнота и напряженность. Подобно герою «Пиковой дамы», бальзаковские герои также наделены маниакальным стремлением к осуществлению личного, частного интереса, а характерам их свойствен «монизм», заключающийся в единстве внутреннего мира героя со снедающей его страстью. Отцовское чувство полностью поглотило остальные чувства у старика Горио, точно так же как страсть к обогащению у Гобсека, Нусингена, Люсьена де Рюбампре, Тайфера, дю Тийе, братьев Куэнте, Гобертена, Ригу, старика Гранде и у сотни других персонажей подчинила себе их душевный мир. Изображая сосредоточенность героев «Человеческой комедии» на себе, на собственном частном интересе, противостоящем интересу общему или интересам других людей, Бальзак передавал объективную особенность буржуазного общественного развития — рост и распространение *общественного атомизма*, разделения людей на обособленных индивидов, что являлось неизбежным следствием роста капитализма, в основе которого лежит «священный и неприкосновенный» принцип собственности.

Рассматривая характер как единство внутреннего мира человека с владеющей им страстью, Бальзак, однако, не уравнивал страсть с характером, как это делали классицисты, ибо для него эти понятия были диа-

лектически едины, а не тождественны. Страсть представляла собой движущую силу характера, его действенное начало: она могла входить и входила в противоречие с нравственным и психическим складом героя. Самый же характер формировался под воздействием общественной среды, отвечал ее особенностям и находился от нее в зависимости. Поэтому герои «Человеческой комедии» при всей их социальной типичности обладали резко выраженной индивидуальностью, которая не сводилась к социальной сущности героя или снедающей его страсти, как у классицистов, и не представляла собой универсализацию какой-либо одной особенности или черты его натуры, как у романтиков.

Исследуя «монические» характеры, Бальзак, с поразительной зоркостью вглядывавшийся в жизнь и вбиравший в свои произведения все ее подробности, зная и технику спекуляции земельными участками, и способы, какими крестьяне выводят лес у помещиков, зная цену драгоценностей, которые закладывает парижскому ростовщику какая-либо обезумевшая от любви и горя виконтесса или маркиза, и тайны аристократических особняков, укрывшихся в тиши и зелени Сен-Жерменского предместья, зная грязные секреты биржевых махинаций и закулисные интриги политиков,— Бальзак как историк прослеживал проникновение буржуазного своекорыстия во все сферы частного и общественного быта и показывал, как оно извращало человеческое сознание и ожесточало отношения между людьми. Родственные чувства («Бедные родственники»), семейные связи («Отец Горио», «Евгения Гранде», «Полковник Шабер»), чувство дружбы («Утраченные иллюзии»), любовь («Дело об опеке», «Провинциальная муза», «Тридцатилетняя женщина»), честность («Цезарь Бирото»), государственный аппарат («Чиновники», «Темное дело»), пресса, театр, книгоиздательское дело, искусство, банковское дело — все пронизано своекорыстием и подчинено эгоистическому расчету, превращающему жизнь в поле битвы, где нет пощады слабым, где мораль и добро втоптаны в грязь или осквернены корыстью. Борьба, идущая в обществе, не есть просто борьба человека с человеком, характера с характером, личности с

личностью и личности с обществом. По словам любимого героя Бальзака — доктора Бенаси, alter ego писателя,— борьба эта есть не что иное, как война бедных против богатых, идущая в собственническом государстве, которое является «союзом имущих против неимущих». Вместе с тем это есть борьба буржуазии против дворянства, крестьян против помещиков, пролетариев против фабрикантов. Короче говоря — *классовая борьба, которая лежит в основе общественных отношений, объясняет тайну саморазвития истории и является двигателем прогресса.*

Аналитическое исследование общества приводило Бальзака к мысли о неизбежности победы буржуазии. Поэтому он, при всей своей палящей и неистовой ненависти к буржуазии, при всей своей любви к утонченным и благородным, не запятнанным своекорыстием аристократам, вынужден был отразить закат старого общества, пропеть ему отходную, сообщая изображению дворянства и аристократии критичность. Образам буржуазных дельцов Бальзак придавал масштабность, силу воли, неукротимую энергию, которой зачастую не хватало весьма идеализированным образам аристократов.

Бальзак видел в антагонистах дворянства носителей социальной активности, напористости, и в этом отношении его образы основоположников и создателей финансовых династий предвосхищают образы грюндеров, созданные позднейшей реалистической литературой,— старика Будденброка, Артамонова-старшего, Каупервуда,— сходные с бальзаковскими крупностью характеров и внутренней цельностью. Но, признавая силу нового, победоносного класса, Бальзак — что говорило о стихийном историзме его мышления — полагал, что и буржуазная система общественных отношений не является венцом творения и не пребудет вечно. К этой идее Бальзак пришел как гуманист, не приемля бесчеловечности капиталистической цивилизации. Он считал, что поскольку она не обеспечивает человеку счастья, то, следовательно, не сможет сохраниться надолго и обречена на гибель.

Этическая критика капитализма обнаруживала и силу и слабость мировоззрения Бальзака. Справедливо считая разобщенность людей, их разделенность, превращение их во взаимоотталкивающиеся атомы важнейшим следствием капиталистического прогресса, Бальзак не увидел другой стороны капитализма — его *объединяющей роли*, приводящей в новых общественных условиях, ликвидировавших феодальный сепаратизм, к усилению зависимости человека от человека, укреплению связей между людьми как в сфере производства — промышленного в первую очередь, так и в сфере обмена, создающей объективные предпосылки внутри самой системы капиталистических отношений для объединения бедных против богатых, угнетенных против угнетателей в целях изменения существующих социальных порядков.

С презрением относясь к буржуазной демократии и буржуазному либерализму, ясно представляя себе реальные противоречия и отрицательные стороны капиталистического прогресса, с сочувствием изображая республиканцев — защитников интересов и прав народа, Бальзак, при всей своей огромной проницательности и широте анализа буржуазных отношений, в понимании подспудных процессов, шедших в недрах истории, оказался ниже социалистов-утопистов, которых хорошо знал, полемизировал с ними, подмечал слабости их учений. Неосознанность некоторых немаловажных сторон действительности порой деформировала реалистический метод Бальзака, приводя к тому, что в его творчестве возникали романтические тенденции, а в его реалистическую поэтику проникала поэтика готического романа «тайн и ужасов», толкая на создание неправдоподобных, фантастичных и наивных произведений вроде «Истории тринадцати».

В социальных вопросах, при определении путей и способов преодоления последствий капиталистического прогресса, Бальзак впадал в консервативный утопизм, полагая, что власть аристократии, опирающаяся на моральные ценности религии, сможет привести общество к благу, не меняя имущественных отношений между людьми и не разрушая, а лишь обуздывая принцип соб-

ственности. Подобного рода теорию развивал Бенаси, герой дидактического и утопического романа «Сельский врач» — весьма бесцветного, но примечательного тем, что в нем писатель изложил свои заветные мысли о реорганизации общества. С Бальзаком произошло то же, что случилось и с Гоголем и с Достоевским: неприятие капиталистического пути общественного развития и революционных способов изменения и улучшения мира понудило этих великих художников искать опору в борьбе с буржуазным эгоизмом, разрушающим и извращающим моральную сущность человека,— в авторитарной власти и христианской этике. Консервативный утопизм возникал в творчестве Бальзака еще и потому, что при исследовании сил, действующих в современном ему обществе, писатель не принимал в расчет народ как *самостоятельный фактор*, в сущности *определяющий* движение истории. В то время как социалисты-утописты, в частности Сен-Симон, приходили к убеждению, что «низшие классы», и в том числе пролетариат, способны сами осуществлять руководство всеми областями государственной и хозяйственной жизни, Бальзак, открыто полемизируя с ними, утверждал обратное.

Обнажая реальные противоречия капиталистического прогресса и критикуя капиталистическую систему общественных отношений за ее неспособность удовлетворить нужды народа и человека, Бальзак, несомненно, выражал чувства и настроения угнетаемых капитализмом «низших классов», то есть народных масс. Но одновременно он полагал, что общественные формы, реорганизация и упорядочение общества, направленные на устранение и ликвидацию вредных последствий капиталистической системы, могут быть осуществлены *только сверху*. Устами доктора Бенаси писатель говорил об этом с предельной прямотой: «Мне кажется, я доказал на деле свою преданность классу обездоленных и бедняков и надеюсь, что меня не обвинят в том, будто бы я желаю ему зла; тем не менее, восхищаясь его трудовым путем, преклоняясь перед его терпением и покорностью, я все же утверждаю, что принять участие в управлении страной он не способен. Мне представляется, что проле-

тарии — это несовершеннолетние дети народа и что они должны оставаться под опекой» [1].

До конца жизни Бальзак, ставший свидетелем и событий революции 1848 года, не изменил этой своей точки зрения. В отличие от него, Стендаль не питал иллюзий относительно того, что авторитарная власть, опирающаяся на аристократию и церковь, сможет обуздать и упорядочить противоречия буржуазного общества и искоренить при посредстве христианской этики общественный эгоизм. И церковь, и аристократия, и авторитарная власть для него — республиканца, духовно связанного с революционно-демократическим движением,— были силами, враждебными народу. Что касается воззрений правящих классов, то, по его глубокому убеждению, их нельзя исправить доводами разума и обратить на служение общему благу, ибо они порождены выгодой. В равной мере и буржуазия, завоевавшая свои привилегии и заботящаяся лишь о приумножении власти и богатства, не поступится своими интересами без сопротивления — яростного и жестокого — ни аристократии, ни, главное, народу.

Стендаль, таким образом, рассматривал современное ему общество не только как поле битвы всех против всех, что было очевидной истиной и для Бальзака и для других критических реалистов, но — и в этом проявился демократический характер мировоззрения Стендаля — он видел, что в обществе идет непрерывная, необъявленная война правящих, имущих классов с народом, которому он отдал все свои духовные и политические симпатии. Поэтому герои его, в отличие от героев «Человеческой комедии», или противостоят обществу как инородная сила, подобно Жюльену Сорелю, Ламьель, Вальберу, карбонарию Миссирили, или начинают порывать свою связь с обществом, как Оливье, Фабрицио и Люсьен Левен.

Бальзак изобразил немало героев, которые борются с обществом — его законами, его порядками, его угнетающей силой,— таковы Вотрен, Люсьен де Рюбампре и

---

[1] О. Бальзак. Собрание сочинений, т. 12. М., Гослитиздат, 1954, стр. 127.

даже Растиньяк. Но их борьба протекает *внутри системы*, а главное их желание, стимул их деятельности — стремление утвердиться в обществе, законы которого в конце концов станут удобны и приемлемы для них, если они победят в схватке с жизнью.

Отъединенный от общества беглый каторжник Вотрен примиряется с ним, как и общество примиряется с Вотреном, становящимся оплотом и защитой тех порядков, на которые он прежде посягал. Жюльен Сорель, вынужденный пробивать себе дорогу в жизни, отвоевывать себе место под солнцем, пользуется тем же оружием для достижения цели, что и другие честолюбцы, чьи победы и поражения запечатлены в «Человеческой комедии». И тем не менее он никогда не сливается с господствующим классом, в среде которого действует, не разделяет его воззрений и до последних дней своих остается его противником, ибо плебейское начало в нем по природе своей враждебно буржуазному обществу.

Конфликт между героями «Человеческой комедии» и обществом разрешим, противоречие Жюльена с социальной средой неразрешимо, как неразрешимо оно и для Ламьели, ибо за этим противоречием стоит классовый антагонизм, неустранимый при сохранении существующей системы общественных отношений.

Несмотря на то что охват жизненного материала в произведениях Стендаля несравненно у́же, чем в «Человеческой комедии», общественные противоречия были вскрыты и изображены им не только с не меньшей отчетливостью, нежели Бальзаком, но, пожалуй, с большей концентрированностью и остротой. Объясняется это тем, что к исследованию общества Стендаль подходил как художник-демократ. Для него враждебность буржуазного социального устройства истинным интересам народа была более очевидной, чем для Бальзака, которому в процессе изображения и познания действительности приходилось преодолевать консервативные стороны своего мировоззрения, затемнявшие ее облик.

В творчестве Стендаля аналитическая природа реалистического метода проявила себя с чрезвычайной наглядностью. Наследник и последователь материалистической мысли XVIII века, Стендаль рассматривал чело-

века как единство нравственного, психологического и физиологического начал, которые могут быть познаны и проанализированы; сын девятнадцатого века, он знал, что духовный облик человека зависит от среды, породившей его, а мотивы человеческого поведения продиктованы социальными, материальными причинами. Сознавая, что в развивающемся буржуазном обществе человек превращается в замкнутую в себе монаду, поскольку частный интерес отъединяет людей друг от друга, он вместе с тем не считал, что интерес как таковой имеет только узкоэгоистический характер. Не обязательно — и в этом Стендаль усматривал залог и возможность усовершенствования общества — удовлетворение интереса направлено во вред ближнему: человек может удовлетворять свой интерес и принося благо другим людям, а тем самым и всему обществу. Таким образом, обогащая взгляды Гельвеция и Гольбаха, считавших личную пользу стимулом человеческой деятельности, взгляды, явившиеся первоосновой и его суждений о мотивах поведения человека, Стендаль исходил из опиравшейся на демократические убеждения гуманистической веры в творческие силы человека, в мощь его разума, в его способность к совершенствованию. Но буржуазное общество извращает человеческую натуру, и господствующий в мире эгоизм вытесняет из нее человеческие качества, противостоящие своекорыстию. Этот процесс разрушения личности человека буржуазным обществом или разрушения его надежды на счастье стоял в центре внимания Стендаля-художника, будучи в его творчестве главным объектом изображения, исследования и анализа.

Изучая воздействие общественной среды, социальных условий на духовный и нравственный мир человека, Стендаль основное внимание уделял изображению психологии своих героев, которая подчинялась «железным законам реального мира» и была частью этого реального мира. Описание обстановки, внешних обстоятельств жизни героев он сводил к минимуму, перенося действие, его драматизм и напряженность в сферу взаимоотношений персонажей и в область их психологии, совершенст-

вуя и развивая в критическом реализме искусство психологического анализа.

Изучая мотивы поведения человека, обусловленные его прямыми или опосредствованными интересами, Стендаль исследовал тем самым его индивидуальность, личность, включая в критический реализм новое понимание характера. Он выводил особенности личности героя из его отношения к борьбе интересов, идущей в обществе, и писал в автобиографической повести «Жизнь Анри Брюлара»: «*Характером* человека я называю его обычный способ отправляться на охоту за счастьем, или, выражаясь более ясно, но менее определительно, *совокупность его моральных привычек*»[1]. Одновременно Стендаль подвергал своеобразному анатомическому исследованию чувства и страсти героя. Если в книге «О любви», стремясь проникнуть методом рационалистического анализа в тайное тайных самой, казалось бы, иррациональной страсти, он еще описывал отвлеченное чувство, отделенное от объективных связей со средой и жизненными условиями, то в последующих художественных произведениях он, преодолевая свой механистический рационализм, идущий от философии XVIII века, *рассматривал психологическое и социальное в человеке в их единстве.*

Человек с его страстями, переживаниями и чувствованиями для Стендаля — не изолированный остров, омываемый волнами жизни. В его индивидуальном облике, в его характере Стендаль раскрывал черты, *типичные* для той среды, общества, класса, к которым его герой принадлежал. И господин Валено и господин Реналь, равно как и граф Моска или Расси,— социальные типы, но их типичность раскрывается Стендалем через область психологического, путем исследования внутреннего их мира, определяющего их поступки и поведение в предложенных обстоятельствах.

Психологическое содержание характера — главный объект анализа у Стендаля. Так как он рассматривал характер как динамическое единство «моральных при-

[1] Стендаль. Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 13. М., изд-во «Правда», 1959, стр. 247.

вычек», а сами «моральные привычки» были для него результатом воздействия общественного уклада на сознание человека, то в характер естественно и органически, включались *разнородные* по своему существу качества. Уподобляя роман зеркалу, проносимому по большой дороге и отражающему лазурь неба и придорожную грязь, Стендаль мог то же самое сказать и о характерах своих героев. Они, подобно зеркалу, отражали и высокие и низменные, и благородные и эгоистические «моральные привычки». Поэтому образы героев в романах Стендаля отличаются полнотой и жизненностью. Составляя динамическое единство, сплав различных качеств, характеры стендалевских героев как бы повторяли в своем внутреннем движении, во внутренней борьбе противоречивых свойств объективное движение и противоречия самой жизни.

Характер Жюльена Сореля соткан из многоразличных элементов: честолюбие и расчетливость, эгоизм и возвышенность помыслов, тяжелая, сумрачная подозрительность и открытая, непосредственная чистота чувств, суровый самоконтроль и безудержность страстей — все смешано, слито в его натуре и превращено жизнью в некое подвижное, динамическое единство. Элементы, входящие составной частью в его характер, проникают друг в друга, взаимозависят один от другого и воздействуют один на другой. Это противоречивое движение, борьбу и столкновение, развитие и становление разнородных чувств и мыслей Стендаль и прослеживает при посредстве психологического анализа, совершая при этом художественные открытия, подобно введению в искусство повествования *внутреннего монолога*, позволяющего дальше и глубже проникать его анатомирующему, исследующему ланцету в живую плоть души героя.

Столь же богаты внутренними движениями и оттенками характеры и других героев Стендаля — и Фабрицио, и Джины Сансеверины, и графа Моска, и старика Левена, и Люсьена Левена. Но при всей своей разнородности и разноречивости элементы, входящие в состав характера и образующие его динамическое единство, не предстают как конгломерат или безразличная смесь. Они подобны магнитному полю, в котором можно про-

следить действие и направление силовых линий. Каждый из созданных Стендалем характеров обладает *внутренней социальной доминантой*, подчиняющей себе все его стороны.

Характер для Стендаля есть порождение обстоятельств и социальной среды, к которой принадлежит герой. Герой действует в определенных условиях, и поступки его, являющиеся следствием особенностей его характера, не *беспричинны*, они имеют свою логику, определяющуюся тем способом, каким человек отправляется «на охоту за счастьем», то есть тем, как человек борется за осуществление и удовлетворение своего частного интереса или цели, приходящих в столкновение с интересами или целями других людей.

Жюльен Сорель — плебей, пробирающийся к успеху и власти в буржуазном обществе,— ведет себя в жизни и в среде имущих классов, как на войне. Это его *классовое самоощущение* пронизывает все его поступки и мысли: даже на свидание к будущей возлюбленной он явился вооруженный до зубов. Столь же обусловлено классовой психологией и поведение Джины Сансеверины, и Фабрицио, и господина Реналя.

Свободомыслящий скептик и эпикуреец банкир Левен, широко смотрящий на жизнь, не растворяет в широте взглядов собственное классовое самоощущение и самовосприятие капиталиста, презирающего народ и играющего ценностями буржуазной демократии так же, как денежными ценностями на бирже, — то на повышение, то на понижение. Таким образом, *причинность* — эта неотъемлемая черта реалистического метода — проявляется у Стендаля в виде социальной, классовой доминанты, определяющей психологию и поведение героя, анализ которых отличается у него последовательностью и ясностью.

Столь же аналитически ясно исследовано Стендалем разрушительное влияние буржуазного общественного строя на сознание человека. Жюльен Сорель, входивший в жизнь с открытым сердцем и героическими помыслами, всеми особенностями своей волевой и мужественной натуры предназначенный к тому, чтобы на баррикадах сражаться за социальную справедливость,

оказывается по ту сторону баррикады и все недюжинные силы своего ума направляет на то, чтобы утвердиться и укрепиться в ненавистной ему среде власть имущих, вступая в многочисленные сделки с совестью. Общественный эгоизм, определяющий главные черты социальной психологии и сознания людей в собственническом мире, разъедает его душу, входит в его плоть и кровь, превращает его в раба буржуазных предрассудков, делает Жюльена законченным индивидуалистом, руководствующимся в своем *практическом поведении* типично буржуазным принципом: «каждый за себя в этой пустыне эгоизма, называемой жизнью». Жюльен предвосхитил многие созданные мировой литературой образы молодых людей, растленных капитализмом, включая Грелу из романа Бурже «Ученик», лондоновского Мартина Идена и Юджина Витлу — героя драйзеровского «Гения». Особо ощутимо генетическое его сродство с образом Раскольникова, в душе которого под влиянием ужасных и противоестественных условий жизни вызрела крайне индивидуалистическая идея о праве немногих одиночек — во имя достижения своей цели или реализации собственного интереса — жертвовать многими людьми, массой,— идея, лежащая в основе теории «героя и толпы», различные вариации которой проходят через всю философию и мораль буржуазного индивидуализма.

Подобное же разрушительное воздействие оказало буржуазное общество и на Ламьель, толкнув ее на путь преступлений; феодально-буржуазная реакция изуродовала человеческое содержание в характерах Фабрицио и Клелии, исковеркав их чувства и жизни. Система буржуазных отношений, следовательно, враждебна народу, который она угнетает; враждебна она и человеку — воспитывая в нем эгоизм и одновременно *обедняя, нивелируя его натуру.*

Стендаль, изображая буржуазное общество, не однажды отмечал упадок энергии у его сынов, стирание самобытности их индивидуальности, неблагоприятность общественных условий для возникновения цельной гармоничной личности, свободно располагающей всеми своими способностями. Писатель, чьи общественные взгля-

ды формировались в пору, когда борьба между трудом и капиталом была отодвинута на задний план, а основной конфликт века виделся в борьбе народа против феодальной реакции, считал необходимой предпосылкой для гармоничного развития общества и человека народоправство и республику.

В период, когда *уже проявилась* ограниченность буржуазной демократии, он сумел отделить ее устои от *принципов* демократии народа, *народовластия*, в осуществимость которого верил. Он с достаточной резкостью отверг американский вариант буржуазной демократии. Люсьен Левен на практике познает *ненародный* характер буржуазного демократизма, утвердившегося после Июльской революции. Он уходит из армии, чтобы «не быть вынужденным рубить саблей рабочих». Но, не желая участвовать на стороне правящих классов в предстоящих схватках буржуазии с пролетариатом, которые, как он понимает, неизбежны, Люсьен еще не сознает, что пролетарии не просто храбрые ребята, но новая историческая сила, выходящая на авансцену общественной, политической борьбы. Истина эта осталась закрытой и для Стендаля, впрочем как и для всех художников классической поры критического реализма.

Тот способ изображения характера в единстве психологии и действия, который ввели в реалистическое искусство Пушкин и Стендаль, сосуществовал с бальзаковским, строившимся на преимущественном исследовании социальных обстоятельств, предопределявших умственный склад и «сумму моральных привычек» героя, и с тем способом, который утвердили в реализме Гоголь и Диккенс.

Характеры у Гоголя и Диккенса создавались на основе *генерализации, укрупнения и преувеличения* — сатирического или юмористического — *ведущего свойства* личности героя. Характеры Манилова, Коробочки, Ноздрева, мистера Пикквика и Сэма Уэллера, Пекснифа и Урии Гипа, мистера Домби и Скруджа, Баундерби и мистера Подснапа были не чем иным, как необычайно тщательно разработанной, разветвленной, богатой оттенками, насыщенной сгущенными бытовыми деталями *вариацией* какой-либо одной психологической черты или

особенности изображаемой натуры героя — например, прожектерства и пустой мечтательности у Манилова, лицемерия у Пекснифа или самодовольства у Подснапа.

Диккенсовский способ создания характера не совпадал с классицистическим, ибо писатель не исследовал в герое отвлеченную страсть как таковую. Его интересовала выразительная особенность человеческой натуры, во многом определяющая поведение человека в жизни. Характер диккенсовских персонажей не имел сходства и с характером романтического героя, так как Диккенс *не отъединял* свойства человеческой натуры от *объективного мира*. Все его герои неразрывно и тесно слиты с породившей их социальной средой, с образом мышления того класса, к которому они принадлежат. Исключительная жизненная достоверность и правдивость передачи всего облика действующего лица, описание его одежды, привычек, странностей, вкусов, симпатий, антипатий, склонностей, намерений, манеры держаться с другими людьми, убеждений, взглядов, обстановки и условий существования, ремесла или занятия, кончая описанием его поступков,— окрашенные могучим лиризмом или пафосом осуждения, доведенные до гротеска или озаренные мерцающим светом фантастики,— создавали в произведениях Диккенса иллюзию полноты и многосторонности исследования психологии героя.

Характеры его героев типизированы настолько, их социальный облик так определенен и закончен, что писателю не было нужды обогащать, дополнять или углублять психологию своих персонажей в процессе их столкновения с другими героями или обстоятельствами жизни. В них могли меняться нравственные качества: мистер Домби из холодного и бездушного капиталиста превращается в мучимого раскаянием доброго старика, а скваlыга Скрудж — в добродушное существо, но самый внутренний ход изменения свойств их души оставался за пределами изображения.

Подобный принцип создания характера не противоречит природе реалистического метода, ибо опирается на социальный анализ и является одной из форм реалистического обобщения подлинных, истинных сторон действительности, отразившихся в сознании человека.

Гоголь, например, создавал характеры и в «Миргороде» и особенно в «Мертвых душах» только на основе генерализации ведущих свойств натуры героя. Образы Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, Шпоньки или Подколесина отмечены предельной законченностью типизации. Действие в повествовательной прозе Гоголя открывало лишь оттенки цельного и сложившегося характера.

Герои романа Теккерея, действовавшие на широком бытовом фоне, также отличаются психологической стабильностью. Сочетая сатиру с нравоописанием, заостряя черты и особенности характеров своих героев, Теккерей отодвигал на задний план изображение их психологических переживаний, подчеркивая в первую очередь и главным образом социальную закономерность их поведения в жизни.

Бекки Шарп, олицетворяющая буржуазное хищничество, поступает на всем протяжении «Ярмарки тщеславия» сообразно своей природе, проявляя в *разных* обстоятельствах *однородные* психологические качества, оставаясь всегда сама собой, и ее образ вызывает интерес не столько своим психологизмом, сколько энергией борьбы за успех и преуспевание. Посредственный и добропорядочный Генри Эсмонд не изменял своих внутренних психологических качеств во всех перипетиях войн и яковитских заговоров, а Пенденнис — во всех превратностях своей неустроенной судьбы.

Ожесточившийся плебей Хитклиф, характер которого отличается истинной грандиозностью,— герой «Грозового перевала» Эмилии Бронте,— мстящий своим обидчикам и жизни, испытав и пережив огромную личную трагедию, уходит из романа таким же сумрачным и суровым отщепенцем, каким он возник на его страницах, и о том, что происходило в его душе, можно было узнать лишь по его поступкам и скупым самопризнаниям.

Законченный типизм диккенсовских персонажей был следствием многостороннего аналитического исследования процессов, определивших движение жизни. В его первоначально оптимистическое творчество годы вносили тяжелую сумрачность, юмор сменялся трагизмом, безоблачная шутка — гневной сатирой, ибо ему посте-

пенно открывались отрицательные, теневые стороны и капиталистического прогресса и буржуазной демократии, достигшей в промышленной Англии своей зрелости. Та благодушная и поверхностная схема человеческих отношений, сводившая общественные противоречия к борьбе сил добра с силами зла, хороших и добрых людей с жестокими и черствыми негодяями, которая была свойственна ранним произведениям Диккенса и кое-как уживалась с беспощадно правдивым изображением тяжких условий существования народных масс, разрушалась при более углубленном проникновении писателя в природу буржуазных общественных отношений.

Понимая, как и все критические реалисты, что в обществе сталкиваются разнородные человеческие интересы, Диккенс не ограничивался лишь констатацией этого факта и не рассматривал в зрелую пору своего творчества интерес как некое нравственное и этическое начало, а наполнял понятие общественной борьбы реальным классовым содержанием, прозревая в жизни столкновение интересов имущих и неимущих классов, правящих классов с народом, капиталистов с пролетариатом. От изображения частных недостатков и критики отдельных сторон буржуазной действительности — будь то положение в работных и сиротских домах («Оливер Твист») или состояние школьного образования («Николас Никльби») — Диккенс поднялся до критического изображения всей совокупности капиталистических общественных отношений: буржуазной семьи и брака («Домби и сын»), суда и права («Холодный дом»), государственной машины управления и аппарата насилия («Крошка Доррит» со знаменитым описанием «министерства околичностей» и тюрьмы Маршалси), фабричной системы и положения рабочего класса («Тяжелые времена»). Критику буржуазного общества Диккенс осуществлял с демократических позиций, наделяя людей из народа — своих любимых героев — высокими нравственными качествами, душевной красотой и добротой, а представителей правящих классов — черствостью, бездушием, воинствующим своекорыстием. Ужасное положение низов, их нищету, обездоленность, бесправие Диккенс изобра-

жал как следствия эксплуатации народа имущими классами.

Главное и опаснейшее последствие капиталистического прогресса заключалось, по мысли Диккенса, в обесчеловечивании человека под воздействием буржуазного эгоизма и своекорыстия. «О вы, Фарисей христианской науки девятнадцатого века,— восклицал он, имея в виду различных апологетов капитализма, начиная от утилитаристов и мальтузианцев и кончая религиозными моралистами и парламентскими политиками, считавшими буржуазную систему общественных отношений полностью содействующей запросам человеческой натуры,— вы громко взываете к человеческой природе — позаботьтесь же сначала, чтобы она стала человеческой. Берегитесь, как бы она не превратилась в звериную природу, пока вы думали и целые поколения были погружены в непробудный сон» [1].

Буржуазное сознание, мораль, нравственность, ханжество и лицемерие выжигают, словно едкая кислота, в душе человека человечность, превращая его в жестокое, равнодушное к страданиям ближних существо. Таков мистер Домби до своего раскаяния — один из самых монументальных образов капиталиста в мировой литературе, таковы многочисленные отрицательные персонажи из романов писателя — Урия Гип и Картер, Ральф Никльби и Мэрдстон, Мердль и Джонас Чезлвит.

Но капитализм не только извращает и уродует человеческую натуру, но, ввергая в бедствия, нужду и нищету миллионы тружеников, порабощая народ, пóтом и кровью своей создающий богатство и благополучие имущих классов, он в созданном им самим общественном порядке несет неразрешимое противоречие между угнетенными и угнетателями, конфликт, чреватый грозными последствиями. Так аналитическое изучение капиталистической действительности, ее истинных противоречий приводило Диккенса, а равно других реалистов к открытию в недрах жизни и истории нового, важнейшего, решающего для судеб капиталистической системы

---

[1] Ч. Диккенс. Жизнь и приключения Мартина Чезлвита. М., Гослитиздат, 1950, стр. 271.

противоречия — противоречия между трудом и капиталом.

К середине века капиталистический прогресс обнаружил свои вопиющие противоречия: буржуазия повсеместно закрепостила пролетариат фабричной системой, невероятно тяжелыми, изнуряющими условиями труда и везде привела рабочих — будь то шахтеры Уэльса или ткачи Силезии и Франции, ремесленный люд германских городов или труженики чугунолитейных и железоделательных заводов Шеффилда — на грань обнищания, полного истощения духовных и физических сил. Неслыханная по своей холодной расчетливости и жестокости эксплуатация вызвала обострение классовой борьбы, что привело к созданию революционной ситуации, завершившейся революционным взрывом 1848 года, вызвавшим к исторической деятельности новые социальные силы — народные массы, возглавляемые пролетариатом. Сложились условия, когда формировалось не только *революционное сознание рабочего класса, но и его научное — политическое и философское самосознание.*

Буржуазные идеологи продолжали считать капиталистический способ производства нормальным, правильным, единственно возможным способом производства, со всеми вытекающими из него последствиями — то есть классовой борьбой и классовым неравенством, разделением общества на богатых и бедных, эксплуататоров и эксплуатируемых. Но *научный социализм* уже доказывал возможность *иной организации способа производства, отменяющей капиталистический* и создающей новый вид общественных отношений, основанной на принципе *коллективизма.*

Научный социализм, соединяясь с рабочим движением, внес в него понимание цели и, превратив социализм из великой мечты в науку, разгадавшую тайны развития истории, законы, ею управляющие, дал в руки мирового пролетариата теоретическое оружие, при помощи которого возможно пересоздание общественных отношений. Однако идеи научного коммунизма не сразу завоевали признание в рабочем движении, которое в канун революции сорок восьмого года и после нее находилось под

влиянием разнородных социалистических теорий, сдобренных приправой неизжитых буржуазно-демократических и революционно-демократических иллюзий. Но именно в эти годы начал свое шествие по просторам мировой истории призрак коммунизма, постепенно, в героических классовых битвах обретавший плоть и кровь, ставший реальностью в великом подвиге русского пролетариата, начавшего первым в истории человечества строительство коммунистического общества.

В годы, предшествующие революции, среди рабочих имели хождение различные взгляды, начиная от идей уравнительного коммунизма, который шел от бабувистов и был подхвачен французскими эгалитариями и имел успех у немецких сторонников так называемого «коммунизма ложки» («Löffelkommunismus»), кончая идеями христианского социализма и теориями утопического социализма, развиваемыми Базаром и Анфантеном, Теодором Дезами и Кабе и мелкобуржуазными теоретиками — Луи Бланом и отцом анархизма Прудоном. Рабочий класс к тому времени не изжил и не утратил веры в возможности буржуазной демократии, в ее способности к совершенствованию и развитию. Не утратил он веры в то, что правящие классы, узнав бедственное положение народа, придут ему на помощь и облегчат его участь. Подобного рода иллюзии разделяли и английские чартисты — как организаторы, так и массовые участники этого, по словам Ленина, первого широкого, действительно массового, политически оформленного пролетарски-революционного движения. В творчестве поэтов, выдвинутых этим движением, — Эбенезера Эллиота, поэзия которого в основном связана с борьбой за отмену так называемых «хлебных законов», Томаса Купера, Джеральда Масси и Эрнеста Джонса — революционные мотивы переплетались с филантропическими, тираноборческие боевые настроения — с настроениями непротивленчества и всепрощения. Подобные иллюзии были характерны и для вейтлингианцев — немецких уравнителей, и для поэтов, связанных с рабочим движением, — Гервега и Фрейлиграта. Отразились они и в поэзии Генриха Гейне, представлявшей

собой вершину второй волны романтизма, вызванной к жизни революционной ситуацией.

Гейне, который охотно соглашался с тем, что его называли «романтиком-расстригой» за его ядовитейшие нападки на реакционный романтизм и за «неромантическую» критику буржуазии, но говоривший о себе, что, «несмотря на мои смертоубийственные походы на романтизм, я все же всегда оставался романтиком и был им в большей степени, нежели сам подозревал» [1], проявил исключительную историческую прозорливость, сказавши о коммунистах, «что они самая сильная партия в мире, что день их, правда, еще не настал, но что спокойное ожидание — не потеря времени для людей, которым принадлежит будущее» [2].

Противоречие между трудом и капиталом становилось центральным вопросом истории, и его больше не могли обходить или игнорировать ни общественная мысль, ни искусство. Было естественно, что, входя в сферу внимания реализма, вопрос этот подвергся исследованию в первую очередь английским реалистическим романом, так как Англия была самой развитой промышленной страной тогдашней Европы и капиталистические противоречия проявились в ней наиболее отчетливо.

Не только критические реалисты — Шарлотта Бронте с ее романом «Шерли», в котором она с большим художественным мастерством передала духовный мир рабочих, не утративших и в тяжкой нужде своего человеческого достоинства; Элизабет Гаскелл, чей роман «Мери Бартон» содержал страшные в своей правдивости картины жизни текстильщиков Ланкашира, представлявшие собой тяжкое обвинение капиталистической системы,— но и буржуазные реалисты вынуждены были заняться исследованием положения рабочего класса и тех последствий, которые могла вызвать для судеб буржуазного общества его борьба за свои права. Дизраэли в романе «Сибилла, или Две нации» с достаточной трезвостью и широтой, уже утраченными в наши дни бур-

---

[1] Генрих Гейне. Собрание сочинений, т. 9. Л., Гослитиздат, 1959, стр. 89.

[2] Там же, т. 8, стр. 12.

жуазными идеологами, изобразил бедственное положение английских пролетариев, ввел в повествование образы участников чартистского движения и оказался способен признать разделенность общества на две нации — богатых и бедных, которые, по его словам, так же далеки друг от друга, как обитатели разных планет. Но классовые конфликты он предлагал разрешить путем улучшения положения бедняков, ценой некоторых уступок пролетариям, рассчитывая на филантропические чувства правящих классов и чувство послушания у рабочих. Сходную точку зрения развивала в своих произведениях, объединенных в цикл, озаглавленный «Иллюстрации к политической экономии», и Гарриэт Мартино. Она открыто внедряла в сознание рабочих мальтузианские идеи, доказывая, что бездетность есть путь к ликвидации нищеты (рассказ «Благосостояние и бедствие в Гавелохе»), призывала она пролетариев и к отказу от организованной политической борьбы («Коалиция рабочих в Манчестере»). Обращаясь к буржуазии, она советовала облегчить налоговый пресс («Для каждого и всех») и усилить частную благотворительность («Кузина Марешаль»). Реформы буржуазные реалисты противопоставили революции, частичными улучшениями капиталистической системы стремились они парализовать и ослабить классовую борьбу.

Для критических реалистов, которым открылось значение противоречия между трудом и капиталом, были, однако, неясны способы разрешения и преодоления этого конфликта. Если Элизабет Гаскелл и Кингсли, автор романов «Дрожжи» и «Альтон Локк», полагали, что столкнувшиеся в схватке разнополюсные социальные силы сможет обуздать христианский социализм, то Шарлотта Бронте, а также Диккенс искали в нравственных устоях человеческой личности, гуманности и добре противовес буржуазному миропорядку. Диккенс, создавший в «Тяжелых временах» обобщенный образ Коктауна — капиталистического фабричного города, символизирующего обездушенную капиталистическую цивилизацию, заклеймивший в Гредграйнде и Баундерби мертвенную бесчеловечность теории утилитаризма, противопоставил нивелирующей силе капиталистической

системы не только человечность Блэкпула и непосредственную доброту Сисси, но и чистоту своей нравственной позиции, гуманистическое осуждение капитализма.

Художники классической поры критического реализма не настолько углубились в исследование противоречия между трудом и капиталом, чтобы им открылись истинные пути разрешения этого противоречия, то есть пути, ведущие к конечной и окончательной победе пролетариата, которому они искренне сочувствовали. Объяснялось это не только тем, что общедемократический характер их мировоззрения препятствовал осознанию подобной перспективы, но и тем, что само рабочее движение еще во многом было проникнуто утопическими, революционно-демократическими и мелкобуржуазными иллюзиями. Нужна была гениальность Маркса и Энгельса, чтобы обобщить его опыт и, соединив его с *научным социализмом*, создать революционную теорию, открывающую пролетариату путь к победе.

Но критический реализм классического периода своего развития эстетически *освоил* новую капиталистическую действительность, возникшую на развалинах феодального мира. С беспощадной ясностью и непревзойденным художественным совершенством были им вскрыты и описаны конфликты буржуазного общества: во все главнейшие сферы частной и общественной жизни проникал внимательный взор художников-реалистов, и, совершенствуя реалистический метод, они оставили энциклопедическое по своей полноте изображение целой исторической эпохи, ее нравов и быта, ее идей и типов, обобщив при этом долговременные черты капиталистической системы и буржуазного сознания. Все их произведения пронизывает идея развития — представление о действительности и обществе как меняющихся, находящихся в движении, *развивающихся* объектов художественного изображения. Поэтому их сознанию, их творчеству был свойствен стихийный *историзм* — качество, утраченное современным буржуазным мышлением. За столкновением и борьбой интересов, разделяющих и обособляющих людей, они открыли борьбу классов, борьбу материальных интересов. Творя в эпоху «свободной» конкуренции, в эпоху «свободного» капитализма,

они изучили главным образом и преимущественно *разделяющие, разъединяющие* общество последствия капиталистического прогресса и гораздо меньше внимания смогли уделить анализу тех процессов, которые вели к *объединению* людей *внутри* капитализма.

Характерное для передовой общественной мысли первой половины века стремление к *синтетическому* осмыслению действительности в равной мере было свойственно и художникам-реалистам классической поры критического реализма. Однако этот синтез критическим реализмом не был осуществлен, поскольку им не было вскрыто во всем объеме, со всеми историческими последствиями ведущее противоречие капиталистического общества — противоречие между трудом и капиталом. *Синтетическое осознание истории,* ее закономерностей и реальных перспектив ее развития, доказательство того, что источники деления общества на классы и, следовательно, источники классовой борьбы скрыты в экономической структуре общества, содержались в «Капитале» Маркса и в теории научного коммунизма, разгадавшей тайны саморазвития истории. Возможность *синтетического изображения* действительности с охватом всей суммы ее противоречий, с выявлением главного, ведущего противоречия эпохи, подчиняющего себе все остальные, открылась для искусства в методе социалистического реализма, наследующего и преобразующего достижения и художественные открытия метода критического реализма.

Произведения критического реализма предваряли искусство социалистического реализма и способом художественного исследования действительности, и общественными взглядами, которые они выражали. В оценке объективного идейного содержания традиции критического реализма классической поры его развития и определения ее значения для формирования метода социалистического реализма позволительно опереться на ту оценку, которую дали Маркс и Энгельс наследию французского материализма.

«Не требуется большой остроты ума,— писали они,— чтобы усмотреть необходимую связь между учением материализма о прирожденной склонности людей к добру

и равенстве их умственных способностей, о всемогуществе опыта, привычки, воспитания, о влиянии внешних обстоятельств на человека, о высоком значении промышленности, о правомерности наслаждения и т. д. — и коммунизмом и социализмом. Если человек черпает все свои знания, ощущения и пр. из чувственного мира и опыта, получаемого от этого мира, то надо, стало быть, так устроить окружающий мир, чтобы человек в нем познавал и усваивал истинно человеческое, чтобы он познавал себя как человека. Если правильно понятый интерес составляет принцип всей морали, то надо, стало быть, стремиться к тому, чтобы частный интерес отдельного человека совпадал с общечеловеческими интересами... Если характер человека создается обстоятельствами, то надо, стало быть, сделать обстоятельства человечными» [1].

Подобного рода мысли и взгляды можно обнаружить почти у всех крупных классиков критического реализма.

Сыны своего времени, не свободные от предрассудков и заблуждений, порожденных историческими условиями, сформировавшими их сознание, не имея ясной политической концепции пересоздания общества, они выразили *протест масс* против бесчеловечности капитализма. Нравственное начало их творчества противостояло буржуазной идеологии и, несмотря на ограниченность, а порой даже ошибочность их политических идеалов, было демократично по существу, так как *объективно совпадало* с устремлениями народных масс, противящихся наступлению капитализма на права человека. Являясь необходимым этапом в художественном развитии искусства, их творчество подготовляло возникновение нового творческого метода — социалистического реализма.

В дни революции 1848 года буржуазия справилась с восставшим пролетариатом, но, несмотря на одержанную победу, идеологам буржуазии стало ясно — и это соответствовало действительному положению вещей,— что коренным вопросом истории стал рабочий вопрос, от

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 145—146.

которого зависит будущее капиталистического общества. Буржуазия ощутила, что, несмотря на интенсивный технический и научный прогресс, несмотря на стабилизацию системы, процветание торговли и укрепление политических позиций собственнических классов, внутри капиталистического общества зреет сила, представляющая реальную опасность для всей совокупности социальных отношений, основанных на эксплуатации человека человеком, и что начался упадок буржуазной культуры. Ницше со свойственной ему откровенностью прямо указал в «Сумерках богов» на рабочий вопрос как на главную причину, потрясшую здание казавшейся столь прочной буржуазной цивилизации. «Рабочего сделали способным к борьбе,— писал он,— ему дали коалиционное право, политическое право голоса — что же удивительного, если рабочий начал считать свое существование бедственным... Но чего же хотят?.. Если стремиться к известной цели, следует выбирать подходящие средства. Глупец тот, кто, желая иметь рабов, воспитывает их господами» [1].

Ницше одним из первых буржуазных мыслителей ощутил симптомы начавшегося упадка буржуазной демократии и всю силу своей аргументации направил на укрепление позиций правящих классов, стремясь возбудить в буржуазии волю к власти и найти «подходящие средства», чтобы превратить народные массы в покорных рабов. Ницше был не одинок в своем предчувствии надвигающегося кризиса буржуазного общества.

Если биржи по-прежнему отмечали высокие уровни акций и буржуазные политики и экономисты провозглашали беспрерывность процветания капитализма, если бурная экономическая деятельность приносила свои плоды в виде роста промышленности, а финансовый капитал создавал мощные денежные империи, протягивавшие щупальца к заморским странам и подчинявшие себе новые земли и народы в странах Азии и Африки, если экономическая экспансия создавала впечатление неисчерпаемой мощи капиталистического мира, то в его

---

[1] Ф. Ницше. Собрание сочинений, изд. второе, т. 3. М., изд-во Д. П. Ефимова, 1902, стр. 220.

общественном сознании происходили сложные глубинные процессы и сдвиги, говорящие о неблагополучии всей системы капиталистических отношений. Окончательно сформировавшийся капитализм привнес в жизнь не только всеобщую раздробленность, сосредоточение индивидов на самих себе, но и усиление процесса *отчуждения социальной* силы от человека, процесса, ставшего характернейшей, неотъемлемой чертой капитализма, в особенности его монополистической, империалистической стадии развития.

Определяя сущность процесса отчуждения, Маркс и Энгельс писали в «Немецкой идеологии»: «Социальная сила, т. е. умноженная производительная сила, возникающая благодаря обусловленной разделением труда совместной деятельности различных индивидов, — эта социальная сила, вследствие того, что сама совместная деятельность возникает не добровольно, а стихийно, представляется данным индивидам не как их собственная объединенная сила, а как некая чуждая, вне их стоящая власть, о происхождении и тенденциях развития которой они ничего не знают; они, следовательно, уже не могут господствовать над этой силой,— напротив, последняя проходит теперь ряд фаз и ступеней развития, не только не зависящих от воли и поведения людей, а наоборот, направляющих эту волю и это поведение» [1]. Усиление процесса отчуждения оказало глубочайшее воздействие на все виды сознания, внеся в него ряд фетишистских, иллюзорных представлений о самой действительности и о взаимоотношениях человека с нею.

Процесс этот усугублялся усложнением социальной жизни общества, ростом разделения труда, обособлявшего целые слои людей друг от друга, развитием техники и промышленности, расширением классовой, национальной и культурной обособленности людей. Совокупность явлений жизни, которым противостояло отчужденное человеческое сознание, все труднее поддавалась *целостному* охвату, входя в человеческие представления лишь *отдельными частями*. «Каждый отдельный производитель в мировом хозяйстве сознает, что он вно-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 33.

сит такое-то изменение в технику производства, каждый хозяин сознает, что он обменивает такие-то продукты на другие, но эти производители и эти хозяева не сознают, что они изменяют этим *общественное бытие.* ...общественное бытие *независимо* от *общественного сознания* людей. Из того, что вы живете и хозяйничаете, рожаете детей и производите продукты, обмениваете их, складывается объективно необходимая цепь событий, цепь развития, независимая от вашего *общественного* сознания, не охватываемая им полностью никогда»[1],— писал Ленин. Но отчуждение производительной социальной силы человека — явление историческое, и связано оно со специфическими условиями капиталистического способа производства.

Маркс, рассматривая в статьях «К еврейскому вопросу» способы и пути преодоления отчуждения, указывал: «Лишь тогда, когда действительный индивидуальный человек воспримет в себя абстрактного гражданина государства и, в качестве индивидуального человека, в своей эмпирической жизни, в своем индивидуальном труде, в своих индивидуальных отношениях станет *родовым существом*; лишь тогда, когда человек познает и организует свои «собственные силы» как *общественные* силы и потому не станет больше отделять от себя общественную силу в виде *политической* силы,— лишь тогда свершится человеческая эмансипация»[2].

Иными словами, отчуждение человека от его социальной силы будет окончательно ликвидировано лишь в условиях коммунизма, когда устранятся все преграды между индивидуальным сознанием человека и общественным сознанием, а вредные последствия отчуждения *преодолеваются в ходе политической борьбы против капитализма.* Поэтому революционное сознание, вооруженное передовой теорией научного коммунизма, *свободно* от тех иллюзорных представлений, которые привносит в сознание как таковое процесс отчуждения; перед революционным, прогрессивным сознанием действительность предстает в своей истинности.

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 345.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 406.

Что касается сознания масс, то механизм общественных отношений, тенденция общественного развития, характер убеждений и взглядов различных классов раскрываются ему и обнажают свою сущность не только в период обострения классовых битв и столкновений, но и тогда, когда эти знания привносятся в него извне — революционной партией, владеющей теорией научного коммунизма.

Процесс отчуждения полностью реализуется, таким образом, только в буржуазном сознании, порождая в разных областях идеологии неистинные представления об обществе, природе, человеке, их связях и отношениях [1]. Меняется в нем и представление об истории и силах, определяющих ее движение. В противовес *идее развития* и идеи прогресса, свойственной раннему этапу буржуазной идеологии, в период зрелого капитализма выдвигается *идея постоянства* социальных отношений, основанных на социальном неравенстве.

Для буржуазной идеологии становилась несомненной и самоочевидной мысль о том, что с окончательной победой капитализма отпала необходимость в изменении и реорганизации общества.

> Пророки лживые твердят,
> Что мы пришли в предел желанный,
> Что здесь окончен долгий путь
> И мы в земле обетованной, —

обрушивался на защитников капитализма великий революционный поэт Шандор Петефи. И действительно, уже французские историки, открывшие классовую борьбу, доказывали, что она *прекращается* после победы буржуазии, а философы и социологи позитивисты рассмат-

[1] Современные буржуазные реакционные философы, в частности французские иезуиты, отцы Биго и Кальвез, понимая революционное содержание понятия отчуждения, в своих книгах «Марксизм и гуманизм», «Мысль Карла Маркса», во-первых, стремятся выхолостить революционный смысл этого понятия, а во-вторых, желая выдать марксизм за этическую философию, сводят его содержание к теории отчуждения. Эти и подобные взгляды были подвергнуты аргументированной, сокрушительной критике в современной марксистской литературе. В настоящей работе мы касаемся проблемы отчуждения *только и исключительно* в связи с эволюцией реализма.

ривали общество и сознание как некие *постоянства*, подчиненные, по определению Огюста Конта, «неизменным естественным законам». Сторонники социального дарвинизма, низводя борьбу классов к борьбе за существование, тем самым отрицали возможность какого-либо изменения общественного устройства, ибо прокламируемая ими борьба по самой природе своей могла вестись только в пределах уже сложившихся отношений за достижение наивысшего уровня имущественного благополучия. Те мыслители, которые, подобно Ренану, и признавали изменчивость общества, полагали, что она может происходить лишь органически, то есть не нарушая существующей общественной структуры.

Блестяще вскрыл *охранительный* характер буржуазного сознания и упадок буржуазного демократизма зрелой поры развития капитализма Достоевский в «Опыте о буржуа», входящем в его «Зимние заметки о летних впечатлениях». Он писал: «Отчего он (то есть буржуа.— *Б. С.*) забыл высокий слог в палате депутатов, который он так любил прежде? Отчего он не хочет ничего вспоминать и руками машет, когда ему напомнят о чем-нибудь, что было в старину? Отчего у него тотчас же на уме и в глазах и на языке тревога, когда другие чего-нибудь осмелятся пожелать в его присутствии? Отчего, когда он сам сдуру разблажится и чего-нибудь вдруг пожелает, то тотчас же вздрогнет и начнет открещиваться: «Господи! да что это я, наконец!» — и долго еще после того совестливо старается загладить свое поведение старанием и послушанием» [1]. Происходит это потому, продолжает Достоевский, что буржуа *боится*, боится того, что «подумают, что идеал не достигнут... что можно, пожалуй, чего-нибудь еще пожелать, что, стало быть, буржуа и сам не совершенно доволен тем порядком, за который стоит и который всем навязывает; что в обществе есть прорехи, которые надо чинить» [2]. Кого же боится буржуа? У Достоевского есть ответ и на этот вопрос. Буржуа боится коммунистов и социалистов.

---

[1] Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений, т. 4. М., Гослитиздат, 1956, стр. 100.

[2] Там же, стр. 101.

«Да; вот этого-то народа он до сих пор и боится»[1]. Боится потому, что из тех идеалов, которые он декларировал, совершая свою революцию, не возникло общественного блага. «Бессмертные принципы восемьдесят девятого года»,— свобода, равенство и братство,— которыми клялись флоберовский аптекарь Омэ и бессчетные либералы, его единомышленники, на парламентских трибунах или университетских кафедрах, в философских трудах или ежедневных газетах, обнаружили свою несостоятельность. «Свобода,— писал Достоевский.— Какая свобода?— Одинаковая свобода всем делать все что угодно в пределах закона. Когда можно делать все что угодно? Когда имеешь миллион. Дает ли свобода каждому по миллиону? Нет. Что такое человек без миллиона? Человек без миллиона есть не тот, который делает все что угодно, а тот, с которым делают все что угодно»[2]. Равенство перед законом? О нем можно сказать только то, что в том виде, в каком оно существует, буржуа «может и должен принять его за личную для себя обиду». Братство? В природе западной, то есть буржуазной, его «...не оказалось, а оказалось начало личное, начало особняка, усиленного самосохранения, самопромышления, самоопределения в своем собственном *Я*, сопоставления этого *Я* всей природе и всем остальным людям, как самоправного отдельного начала, совершенно равного и равноценного всему тому, что есть кроме него»[3]. Иными словами, результатом развития собственнической цивилизации стало *отчуждение* человека, натуру которого буржуазные идеологи стараются представить как *не поддающуюся изменениям*.

Не только общество, но и человека они выдают за неподвижное постоянство, отрицая возможность перевоспитания человеческого сознания. Герберт Спенсер, зоологически ненавидевший идеи социализма, опираясь в своей социологии и философии на эволюционное учение, абсолютизировал классовое неравенство, считая его неизменным законом бытия, а причину недостатков су-

---

[1] Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений, т. 4, стр. 105.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 106.

ществующего общественного строя искал не в капитализме, но относил их за счет мнимого несовершенства человеческой натуры. Отрицая возможность коммунистического переустройства общества, он утверждал: «Коммунистический механизм, подобно ныне действующему социальному механизму, придется строить из материала, какой имеется налицо в свойствах человеческой природы, а недостатки этой последней породят и в будущем те же бедствия, какие существуют и теперь... Природные недостатки граждан неминуемо проявятся в дурном действии всякой социальной конструкции, в какой бы их ни устроили. Нет такой политической алхимии, посредством которой можно было бы получить золотое поведение из свинцовых инстинктов»[1]. Подобные мизантропические взгляды на человеческую натуру социалистический гуманизм и теория научного коммунизма с презрением отбрасывают и опровергают. В. И. Ленин писал: «Мы не можем построить коммунизма иначе, как из материалов, созданных капитализмом, иначе, как из того культурного аппарата, который взращен буржуазной обстановкой и поэтому неизбежно бывает пропитан — раз речь заходит о человеческом материале, как части культурного аппарата — буржуазной психологией. В этом трудность построения коммунистического общества, но в этом же гарантия возможности и успешности его построения»[2]. Гарантия успеха построения социализма и коммунизма заключается в том, что социализм дает человеку и народным массам возможность «...проявить себя, развернуть свои способности, обнаружить таланты, которых в народе — непочатой родник и которые капитализм мял, давил, душил тысячами и миллионами»[3].

Практический опыт построения социализма и строительства коммунизма в нашей стране и странах социализма, неостановимое распространение идей коммунизма по всей земле подтверждает бесплодность и ложность утверждений не только Спенсера, но и совре-

---

[1] Г. Спенсер. Грядущее рабство. СПб, 1884, стр. 73 и 77.
[2] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 37, стр. 409.
[3] Там же, т. 35, стр. 195.

менных буржуазных философов и социологов, писателей и пропагандистов, безуспешно пытающихся доказать «неизменность» человеческой натуры и на этом основании отрицать возможность создания разумных общественных отношений.

Но с наибольшей полнотой и ясностью охранительный характер буржуазной общественной мысли был выражен Ницше, взгляды которого не только предвосхитили взгляды многих современных философов, но и составляют их основу. Философия Ницше отразила основные черты нового этапа буржуазного сознания, порожденные переходом капиталистического общества в империалистическую стадию развития, следствием чего было усиление процесса отчуждения. В философии Ницше были сформулированы и определились главнейшие особенности буржуазного мировоззрения нового этапа исторического развития как мировоззрения декадентского. В эпоху империализма декадентство становится существом и сердцевиной, непременным качеством, отличительной чертой буржуазного сознания, подверженного всем воздействиям усилившегося процесса отчуждения.

Как и все буржуазные идеологи, Ницше исходит из представления о постоянстве капиталистического общества, но отстаивает неизменность существующих отношений с такой агрессией, что начисто изгоняет из истории самое понятие развития. Свой военный поход против прогресса, социализма и гуманизма, против свободы и революции Ницше начинает с критики представления об «историческом человеке».

Прежде всего, он отъединил человека от всех социальных связей и в своих философствованиях рассматривал его как некую абстракцию, якобы независимую от социальных и исторических условий. Отъединяет он человека и от исторической традиции, ибо она, а равно и историзм мышления, будучи наследием революционной эпохи, враждебны тому строю мысли и кругу представлений, которые внедрял Ницше, выступая с переоценкой всех ценностей, и в первую очередь — с переоценкой тех духовных ценностей, которые так или иначе

были связаны с революционными и демократическими движениями прошлого и настоящего.

Рассматривая человека как самодовлеющее начало, деятельность которого обусловлена волей к власти, Ницше, однако, был не столь отвлечен в изображении объективной картины современной ему цивилизации и культуры. Упрощая и вульгаризируя общественную борьбу прошлого и настоящего, он считал основанием цивилизации *рабство*, на почве которого возникает культура немногих избранных, элиты, то есть людей высшего типа, «сверхчеловеков», подчиняющих себе народ, массу, или, по его терминологии, стадо.

Изъятый из движения истории, человек у Ницше изымается и из потока времени. Его сознанию, его существу, его мышлению и, наконец, психологии свойственна *вневременность*. Приписывание человеческим помыслам, поступкам, всему «я» человека вневременности — вообще характерная черта *декаданса* как определенной *формы сознания*. Не менее характерно для него и отрицание рациональности познания. Отъединенный от внешнего объективного мира человек — эту точку зрения разделял и Ницше,— отчужденный от реальности, не способен заполнить пропасть, разрыв, разлом, образовавшийся между его субъективным «я» и внешним миром, при посредстве разума, лишь расчленяющего и упорядочивающего неорганизованный и неупорядоченный, хаотичный поток жизни, бытия, текущий своим вечным путем *рядом* с человеком и омывающий его душу. Этот разрыв способна заполнить лишь интуиция. Ницше, говоря о дионисийстве как способе познания мира, широко распахивал врата *иррационализму*, отдавая разум во власть темных, «ночных», жестоких и кровавых инстинктов, подчиняя его разгулу страстей. Другой видный представитель «философии жизни» — Анри Бергсон, отводя интеллекту подчиненную роль аналитика и путеводителя по низшей сфере материального мира, высшим видом и способом познания также считал интуицию, которая охватывает длящееся движение в его цельности и тем самым якобы позволяет познавать не части расчлененного, а совокупность явлений, составляющих мир.

Интуитивизм[1], будучи неотъемлемой чертой декаданса, входит как обязательный элемент в буржуазное сознание и искусство конца XIX века и проникает почти во все течения искусства XX века, начиная от символизма и кончая сюрреализмом и абстракционизмом. Коль скоро для декаданса как формы сознания свойственна апелляция к инстинктам и области чувства, то и для поэтики декадентских и связанных с декадансом направлений искусства, символизма например, характерно пристальное внимание к области человеческих чувств, передача смутных, неотчетливых и неясных ощущений, настроений, имеющих субъективное, *однократное* и *частное* значение, а не изображение и анализ объективных, обладающих всеобщей значимостью внутренних переживаний человека, как это свойственно реалистической лирике. Утонченная передача ощущений отчужденного человека объединяет как родовая черта и примета поэзию Малларме, Уайльда, Гофмансталя, Сологуба, Георге, при разности их творческих индивидуальностей и поэтического дарования, ибо за ней кроется единство мироощущения, порожденного воздействием декаданса как особой формой сознания.

Опираясь на представление о вневременности человеческой натуры, Ницше отрицал само понятие исторического прогресса, ставя на его место теорию «вечного возвращения», в которой развитию противополагалась «...жизнь, как она есть,— без смысла, без цели, но возвращающаяся неизбежно, без заключительного «ничто»: «вечный возврат»... Это *самая научная* из всех возможных гипотез. Мы отрицаем конечные цели: если бы существование имело такую цель,— она должна была бы быть уже достигнута»[2]. Таким образом, благодаря теории «вечного возвращения» или «переменчивого постоянства», когда меняются вещи и явления, а их

---

[1] Имеется в виду интуитивизм как особая форма критики разума и способ внерационального познания мира. Подробно вопрос о роли и месте интуиции в процессе познания рассматривается в содержательной книге В. Ф. Асмуса «Проблема интуиции в философии и математике». М., «Мысль», 1965.

[2] Ф. Ницше. Полное собрание сочинений, т. 9. «Московское книгоиздательство», 1910, стр. 38.

сущность остается неизменной, Ницше провозглашал постоянство, вечность и неизменность капиталистических общественных отношений, ради защиты и охраны которых им и была изобретена его теория.

Он писал в «Так говорит Заратустра»: «...все вещи вечно возвращаются, а вместе с ними и мы... Мы уже существовали бесконечное число раз и все вещи вместе с нами»[1]. Но, отрицая развитие, Ницше отрицал и существование исторического времени. Еще в ранней своей работе «Рихард Вагнер в Байрейте», относящейся к 1875—1876 годам, он писал: «Мы переживаем явления, столь странные для нас, что они остались бы необъяснимыми, как бы висящими в воздухе, если бы мы, удаляясь в глубь времен, не были в состоянии по аналогии связать их с греческими явлениями. Таким образом, между Кантом и элеатами, между Шопенгауэром и Эмпедоклом, между Эсхилом и Рихардом Вагнером оказывается такая близкая и родственная связь, что становится почти видным относительный характер всех понятий о времени: начинает казаться, что многие вещи стоят в связи друг с другом, а время лишь облако, застилающее перед нашими глазами эту взаимную связь... Маятник истории снова возвратился к той точке, откуда он начал свои колебания, — вернулся назад в загадочную даль и глубь времен. Картина нашего современного мира ничуть не нова: знатоку истории должно все более казаться, будто он вновь узнает старые знакомые черты лица»[2]. Вместе с теорией «вечного возвращения» и утверждением относительности исторического времени в декаданс входил *антиисторизм* как один из основных его признаков.

Антиисторизмом, по существу, поражены все виды современного буржуазного сознания. Несмотря на то что оно формируется в обстановке крутой ломки социальных отношений, в период крушения и трансформации буржуазного демократизма, в пору распада старых, веками расширявшихся колониальных империй, в эпоху революционности и возросшей активности масс, в век

[1] Ф. Ницше. Так говорит Заратустра. М., 1900, стр. 234.

[2] Ф. Ницше. Полное собрание сочинений, т. 2. «Московское книгоиздательство», 1909, стр. 346.

грандиозного научного и технического переворота, оно заметно утратило способность воспринимать историю как процесс. «...Наш критический склад,— писал в канун первой мировой войны К. Иоэль, — ведет нас к скептицизму. Скептицизм этот грозит отнять у нас последнее и самое прекрасное, что завещал нам XIX век: наше понимание истории. Первый удар нанес Ницше, нанес книгой, в которой задумал сказать о пользе и вреде истории, но в которой сказал лишь о ее вреде. Теперь скоро над главою напишут: смерть одной науки» [1].

Неокантианцы — Риккерт и Зиммель — субъективизировали представление об историческом процессе; Бенедетто Кроче начисто отрицал закономерность в истории, сомневаясь в существовании исторического времени; детерминист Шпенглер рассматривал исторический процесс как смену замкнутых, изолированных друг от друга культур, подобных своего рода организмам, срок жизни которых предначертан, чьи особенности развития можно определять по аналогии.

Фактически отрицая историческое время, Шпенглер устанавливал, подобно Ницше, сходство между исторически разнохарактерными явлениями. «Пергам — двойник Байрейта,— писал он.— С другой стороны, иллюзионная живопись азиатской и сикионской школ есть только живописный эпизод, который вполне соответствует Барбизонскому эпизоду и кругу Манэ. Таким образом, строгая техника 4 красок Полигноты с ее отказом от света и теней прекратила тогда свое существование на том же метафизическом основании, как в наше время коричневый тон Нидерландской живописи. У Эвномпа встречаются изречения, которые были бы вполне возможны и в Париже. Скандалы, подобные тем, которыми в XIX столетии отмечена жизнь Манэ, Сезанна и других, сопровождали в Афинах появление этих революционных живописцев. Платон строго порицал их. Пергамское искусство соответствует музыке Берлиоза, Листа и Вагнера» [2] и т. д.

---

[1] К. Иоэль. Опасности современного мышления. М., «Логос», 1910, № 2, стр. 15—16.

[2] Освальд Шпенглер. Закат Европы, т. 1. М.—П., 1923, стр. 301.

Следуя этому приему мышления, все можно уподоблять всему до бесконечности. С подобным строем идей генетически связана и философия истории Арнольда Тойнби — наиболее крупного и влиятельного из современных культурфилософов. Если Шпенглер насчитывал восемь культур, сумму которых составляет содержание истории, то Арнольд Тойнби доводит их число до двадцати одной и рассматривает в своем многотомном «Исследовании истории» исторический процесс не в его цельности и движении, а как сочетание существований самостоятельных цивилизаций. Подобно Ницше и Шпенглеру, ищет он типологическое единообразие между различными историческими событиями, проводя, например, аналогию между Спартой и прусской государственностью и рассматривая события современности как вариацию событий прошлого. Тойнби отрицал историческое время, развитие истории во времени и на свой лад повторял теорию «вечного возвращения». Антиисторизмом отмечены не только взгляды буржуазных историков и философов, но также и искусство, тронутое декадансным мироощущением.

Джеймс Джойс в «Улиссе» смешивал воедино различные исторические эпохи, строя свой роман как проекцию «Одиссеи» на современность; авторы так называемых романизированных биографий — например, Андре Моруа и Эмиль Людвиг, а также авторы многочисленных исторических романов, написанных в XX веке, *модернизировали историю*, проецировали, опрокидывали в прошлое социальные особенности современности.

Природа проникновения антиисторизма в буржуазном сознании ясна. «Нет ничего характернее для буржуа,— указывал Ленин,— как перенесение черт современных порядков на все времена и народы»[1]. Чувство истории, обретенное и завоеванное с громадным трудом общественной мыслью в годы после французской буржуазной революции, в эпоху империализма постепенно утрачивается и даже вытравляется из философии, эстетики и искусства, не желающих более воспринимать ис-

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 153.

торию *как процесс* или осознать смысл и содержание изменений, происходящих в мире.

Философия Ницше, имевшая откровенно волюнтаристический и агрессивный характер, декларировавшая «свободу воления» сверхчеловека, на самом деле утверждала *несвободу* человека, в том числе и принадлежащего к касте избранных, к элите. Поскольку развития нет, а есть постоянное топтание на месте, «вечное возвращение» или «переменчивое постоянство», то, в сущности, нет необходимости в свободе, в свободном деянии и волеизъявлении, ибо все, что происходит в человеке и вне его, непременно возвратится на «круги своя» и предопределено самим неизбежным коловращением естества. Так в философию Ницше закономерно входит откровенный и ничем не прикрытый фатализм, рабская покорность судьбе, которую он со свойственной ему риторической выспренностью именует «amor fati», то есть «любовь к року». Ницше не только подтверждал порабощенность человека в условиях капитализма, но и призывал возлюбить общественное рабство.

Чувство несвободы является характеризующей *основной* приметой и особенностью декадансного мироощущения. Улавливая объективную особенность реальной действительности, представители декаданса делали из нее, однако, ложный вывод. Отчужденная социальная сила представлялась буржуазному, и в первую очередь декадентскому, сознанию как вне его стоящая власть, загадочная, таинственная, слепая, непознаваемая, никак не зависящая от воли людей, но, наоборот, эту волю подчиняющая и направляющая. Признание несвободы человека объединяет множество социологических и философских теорий и систем конца XIX века, а также современных. Неокантианец Зиммель писал: «На практике и в неясном чувствовании индивид, быть может, сильнее, чем это им сознается, низведен до quantité négligeable, стал пылинкой перед огромной организацией предметов и сил, которые постепенно выманивают из его рук весь прогресс, все духовные и материальные ценности»[1]. Подобные ощущения лежат и в

[1] «Большие города, их общественное, политическое и экономическое значение». СПб, книгоизд-во «Просвещение», 1905, стр. 134.

основе мертвенного фатализма Шпенглера, для которого смена цивилизаций, их рождение и закат осуществлялись с железной необходимостью; составляют они сердцевину в философии экзистенциализма, рассматривающего внешние силы общества как диктаторскую власть по отношению к человеку. Лежат они и в основе неотомизма, для которого история независима от воли людей, ее творящих, а зависит от воли бога, реализующей в мировой истории некий свой план, делающей поведение людей предопределенным.

Состояние несвободы человека с чуткостью мембраны отразило и искусство декаданса, для которого главным содержанием стала передача этого состояния. Дориан Грей — имморалист, не различающий границ между добром и злом, ибо он поклоняется красоте, а она якобы стоит превыше моральных ценностей,— человек, принадлежащий к сонму избранных, не знающих иных забот, кроме заботы об удовлетворении собственных желаний, вожделений и страстей, казалось бы обладающий свободой в силу своего имущественного положения и своей несвязанности с нравственными нормами общежития,— на самом деле *не свободен* ни в своих помыслах, ни в своих поступках. Со свойственной декадентскому искусству прямолинейностью Оскар Уайльд *овеществил* состояние и чувство несвободы своего героя, связав мертвым узлом его судьбу с судьбой его портрета, впитавшего в себя все низменные и греховные деяния своего прототипа, став его проклятием, укором, тайным его властелином, уничтожить которого Грей не может, не уничтожив самого себя.

Анемичные и бесплотные, низведенные на степень расплывчатого и неопределенного символа, персонажи драм Мориса Метерлинка живут и погибают под властью рока. Атмосфера обреченности окутывает их, неведомая сила распоряжается их судьбой и жизнью. Безвольно, не сознавая, что с ними происходит, они или гибнут, как Тентажиль и принцесса Малейн, или ждут гибели, как персонажи пьесы «Слепые», символизируя собой человечество, или покорно отдаются волнам жизни, несущим их в неведомое, без цели и смысла, без надежды на освобождение от безличной власти, распо-

ряжающейся их существованием. Случай и рок подчиняют себе жизни героев пьес Гофмансталя. Равноправно распоряжаются они судьбами людей и являются двумя ликами необходимости, леденящее дыхание которой проносится и над авантюристом бароном Вейденстамом (драма «Авантюрист и певица»), веселым рабом случая, и над мадонной Дианорой («Женщина в окне»), становящейся жертвой случая. По Гофмансталю, мудрость и смысл жизни сводятся к простому: «...все неизбежно, и великое счастье в том, чтобы знать, что все неизбежно; и в этом и есть благо; другого блага нет» [1]. Естественным для Гофмансталя было и подражание в «Электре» и «Эдипе» античной трагедии, для которой тема рока была органичной.

Из неведомого, иллюзий и одиночества соткана жизнь, которой живут герои Гамсуна, и чья-то могущественная рука сплетает и расплетает нити их судьбы. Отъединенные друг от друга, воспринимающие собственное существование как неразрешимую загадку, они порабощены своими страстями, любовью, обладающей силой рока и олицетворяющей власть рока. Словно опоенные приворотным зельем, тянутся они друг к другу, но разрушительная и гибельная власть судьбы не дает и не позволяет им соединиться. Общественный антагонизм, разъединяющий людей в реальной жизни, Гамсун подменяет рознью человеческих особей, любовным поединком, завершающимся большей частью трагически, ибо герои его произведений не властны разорвать путы чувств и страстей, держащих их в плену и лишающих свободы действия, свободы воли. Разобщенные, проходят они мимо друг друга или в призрачном свете ночных огней большого города, где разыгрываются драмы нужды и голода, или в забытых богом и людьми местечках, куда как отзвук ненавистной Гамсуну городской цивилизации доносятся губительные страсти, вносящие тревогу и тайну в простую жизнь людей, близких к природе и носящих в своей душе ее звериную, потаенную, ночную душу. С годами ненависть Гамсуна к городу, к цивилизации и ее детищу — пролетариату — росла.

---

[1] Гуго фон Гофмансталь. Драмы. М., 1906, стр. 48.

С тревогой наблюдая распад устоев норвежской деревни, первозданную силу которой он воспел в «Соках земли», убыстрение процесса разложения буржуазным предпринимательством дорогого ему своей неподвижностью сельского и рыбачьего быта, опоэтизированного в трилогии «Август», Гамсун занял крайне правые политические позиции.

Чувство несвободы человека как основополагающая особенность декадансного мироощущения было неразрывно связано с неверием в созидательную, исторически творческую деятельность масс и соединялось с сознанием бессилия людей перед социальной несправедливостью.

Мы — плененные звери,
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем [1], —

с почти животной тоской писал Федор Сологуб, капитулируя перед собственническим миром, и, отрекаясь от общественной активности, отрицал самую возможность помощи угнетенным и униженным, жаждущим истинного освобождения людям:

. . .Кто-то зовет: «Помоги! . .»
Что я могу?
Сам я беден и мал,
Сам я смертельно устал, —
Как помогу? [2]

У Леонида Андреева, отошедшего в годы поражения первой русской революции от реализма и ставшего в своих пьесах «Анатэма», «Жизнь человека», «Царь-Голод» одним из зачинателей экспрессионизма, сознание несвободы человека, его извечной порабощенности, зависимости от не поддающихся рациональному познанию сил пронизывало все мировоззрение. Уподобляя историю некоему маятнику, равнодушно отсчитывающему смену однообразных событий, с назойливой монотон-

---

[1] Ф. Сологуб. Собрание сочинений, т. 5. СПб, изд-во «Сирин», 1913, стр. 4.

[2] Ф. Сологуб. Собрание стихов, книги III и IV. Книгоиздательство «Скорпион», 1904, стр. 5.

ностью повторяющему «так было, так будет», Леонид Андреев считал безнадежной попытку масс изменить ее ход. Постоянство и повторяемость всего сущего лишали смысла стремление человека к свободе и революционную борьбу, ставящую перед собой цель пересоздания и улучшения мира. Чувство несвободы, парализующее волю и сознание, примиряющее с обычным ходом вещей, с тем, что есть, в равной степени свойственно и губернатору (рассказ «Губернатор»), знающему, что его ждет пуля террориста, и революционерам из «Рассказа о семи повешенных», принимающим свой конец как благо, как разрешение всех сомнений, надежд и тревог. Человеческую натуру, вольную человеческую мысль, самое идею свободы герой повести Леонида Андреева «Мои записки» подчинял «священной формуле железной решетки», сравнивая жизнь и мир с гигантской тюрьмой и рассматривая человека как бессрочного узника этой тюрьмы.

Франц Кафка откровенно изображал человека как «тварь дрожащую». Опутанный липкой паутиной страха, безвольная игрушка неведомых сил, человек, по мысли Кафки, не способен разорвать сковывающие его цепи судьбы и навсегда обречен нести в душе своей проклятие страха перед неизвестным, рабом которого он является. И наконец, в пьесах и рассказах Самуэля Беккета — ученика и последователя Джеймса Джойса — вся жизнь обессмыслена и тем самым обессмыслено и человеческое деяние. Уже не люди, а обезличенные абстракции людей населяют его произведения. Отъединенные от реального мира, потерявшие представление о подлинной жизни, раздавленные бременем существования, с парализованной волей, не понимающие друг друга, бормочут они несвязные, лишенные логики речи, единственным смыслом которых является ужас перед миром, жизнью и грозными силами истории.

Творчество Беккета — один из самых выразительных примеров кризиса и болезни современного буржуазного сознания, испытывающего на себе влияние усиления процесса отчуждения.

Провозглашая рабство основой цивилизации, Ницше считал своей главной задачей воспитание господ, кото-

рые способны железной рукой стянуть воедино мятущиеся разнородные социальные импульсы, вносящие беспокойство в общественную жизнь. «Сверхчеловека» и господина, повелителя рабов Ницше ставил над общепринятой моралью, разнуздывая его инстинкты и страсти, культивируя в нем жестокость, восхваляя войну, насилие, кровь. Восславление жестокости и насилия входит как одна из характернейших особенностей в декадансное мироощущение, отражая процесс озверения человека, ожесточения его в условиях капиталистических общественных отношений, в обстановке непрерывной войны всех против всех, не знающей милосердия и пощады.

Искусство вообще не могло не отразить жестокости жизни, ибо войны и насилия, злодеяния и преступления, страдания человека и народных масс были вечными спутниками прогресса в собственническом мире. Но до декаданса искусство относилось к этой стороне прогресса как к теневой и не воспевало зло ради него самого. Лишь под воздействием декаданса в искусстве произошло смещение моральных ценностей, и насилие стало рассматриваться как необходимая часть или основа новой морали, формировавшейся в годы, предшествующие империалистической стадии капитализма, и особенно энергично — в эпоху империализма. При всей *серьезности* взгляда на жизнь и трагизме мироощущения, при всем неприятии несправедливой, жестокой, бесчеловечной жизни Бодлер в «Цветах зла» уже *эстетизировал* зло во всех многообразных его проявлениях. Декадентское искусство набрасывает покров красоты на зло, насилие и страдание, *оправдывая* тем самым жестокость собственнического мира. Сочетание чувственности и жестокости придает болезненность «Саломее» Оскара Уайльда. Своеобразный апофеоз насилию и жестокости создавали Баррес и Поль Адан; бесчисленные «колониальные» романы, проникнутые расистским презрением к «цветным» народам, культивировали жестокость, ибо выполняли и определенную воспитательную функцию — идейно подготавливая солдат для колониальных войн и карательных экспедиций против народов Азии и Африки, восстававших за свою свободу и независимость. Прославление жестокости и насилия свойственно бур-

жуазным реалистам — например, Киплингу, чье творчество вобрало в себя наиболее характерные черты империалистической идеологии и ее агрессивного оптимизма.

Ницше, будучи сам до мозга костей декадентом, резко и безжалостно критиковал декаданс как вид и род мышления, ослабляющий классовое господство буржуазии, как выражение сущности буржуазной демократии, которую он презирал и чьи отрицательные стороны увидел с зоркостью, порожденной ненавистью. Критика буржуазного мира вырастала у Ницше из стремления упрочить систему существующих общественных отношений, и та относительная правда, которую он говорил о современном ему обществе, была демагогическим прикрытием защиты капитализма. Но у многих художников, испытавших духовное воздействие декаданса, отсутствовала сознательная апологетика капитализма. Рембо и Верлен, Рильке или Аполлинер в своем творчестве выразили *действительный трагизм* жизни и трагизм положения человека, не способного противостоять ее власти. Поэтому в их произведениях антибуржуазные мотивы, настроения субъективного, нередко анархического бунтарства (как у Рембо) существуют рядом с настроениями отчаяния и пессимизма, столь для них органичными и естественными.

Слишком долго я плакал! Как юность горька мне,
Как луна беспощадна, как солнце черно!
Пусть мой киль разобьет о подводные камни,
Захлебнуться бы, лечь на песчаное дно.
. . . .
Надоела мне зыбь этой медленной влаги,
Паруса караванов, бездомные дни,
Надоели торговые чванные флаги
И на каторжных страшных понтонах огни [1], —

писал Рембо в «Пьяном корабле», поэме, огромная печаль и напряженная образность которой передавали ощущение распада жизненных устоев — отчуждение человека от убаюкивающей обыденности и, в сущности,

---

[1] Артюр Рембо. Стихотворения. М., Гослитиздат, 1960, стр. 81.

тоску по тому миру, который Рембо проклинал и ненавидел. Кризисность декадансного мироощущения была симптомом начавшегося общего кризиса буржуазного сознания.

Этот кризис не мог не отразиться и на реалистическом искусстве конца XIX века, внеся в него новые особенности, неведомые классическому критическому реализму. Изменения в реалистическом искусстве были вызваны в первую очередь принципиальными, коренными переменами в ходе исторического развития буржуазного общества. В Западной Европе XIX века после Парижской коммуны период революций заканчивался: центр мирового революционного движения перемещался в Россию. Новые исторические условия вызвали ослабление реализма в западноевропейском искусстве и его мощное развитие и обогащение в России. Процесс этот затронул в первую очередь эпическую форму — самую сердцевину реализма.

Известно определение романа как эпоса буржуазного общества. Гегель, кому принадлежит это определение, разумеется, имел в виду социальный, реалистический роман, и определение его в основном правильно, ибо эпичность в высшей степени свойственна произведениям классического критического реализма. Однако эпичность классического реализма была не абсолютной. Истинный эпос — в народном искусстве — основан на единстве общества и индивида, что отражало действительный характер социальных отношений на ранних ступенях исторического развития.

Эпичность произведений классического реализма сказывалась в первую очередь в том, что их герой был *производным* от общественной среды и в конечном итоге зависел от нее. Но субъективный элемент в новое время, неизбежно вторгавшийся в эпическое повествование, также неизбежно разрывал в нем связь индивида и общества. Противопоставление личности общественной среде — конфликт, на котором строились произведения классического критического реализма, двигавший их коллизии, отражал объективный процесс разделения людей на взаимоотталкивающиеся атомы, ибо с усилением процесса отчуждения обособленность индивида от

среды также усиливалась. Предпосылки для возникновения истинно эпического искусства создаются в наше время социалистическим реализмом, главной особенностью которого является анализ и изображение процесса воссоединения личности и общества в ходе социалистического пересоздания жизни или в ходе борьбы за революционные и социалистические преобразования собственнических общественных отношений.

Рост обособленности индивида от общества, связанный с усилением процесса отчуждения, придавал своеобразную окраску духовной жизни конца XIX века, сообщая различным видам общественного сознания черты субъективизма и взгляд на сферу чувств и мыслей обособленного человека как на бо́льшую реальность, нежели сама реальность мира. Эдмунд Гуссерль — один из предшественников экзистенциализма, ставшего весьма влиятельным философским течением в XX веке, — с тревогой отмечал, что «...к антропологизму до такой степени склоняется вся новая и новейшая философия, что мы только в виде исключения можем встретить мыслителя, совершенно свободного от заблуждения этой теории» [1]. Действительно, метафизический антропологизм становился характернейшей чертой общественного сознания, однако антропологизация, антропоцентричность сознания отражает лишь одну сторону процесса исторического развития — разобщенность людей в собственническом мире. В эпоху империализма люди не только разъединяются, но их классовая связь, взаимозависимость становится ощутимой.

Объективные противоречия общественного сознания закономерно отразились и в искусстве. Импрессионизм, например, несомненно возникал как одно из течений реалистического искусства. Пренебрежение зализанной и гладкой манерой письма, свойственной академической живописи; обобщенность и концентрированность деталей; передача форм предметов и человеческих фигур

---

[1] Эдмунд Гуссерль. Логические исследования. Часть первая. Пролегомены к чистой логике. СПб, книгоизд-во «Образование», 1909, стр. 100.

при посредстве цвета, а не линии; свобода и глубина перспективы; резко контрастное сопоставление цветов — то новое, что внесла в живопись техника импрессионистов, имело целью своей максимально достоверную передачу природы и окружающего мира. Импрессионисты ломали условные, искусственные, лишь внешне жизнеподобные, традиционные композиции позднеромантической и классицистической живописи, свившей себе гнездо под сенью официального академизма, по природе своей враждебного реализму и противопоставлявшего натуре условность сюжетов, цвета и композиции.

Подлинные краски жизни, простые, безыскусственные реалистические сюжеты вошли в искусство с живописью импрессионистов, передавших быт и нравы простого люда большого города, его развлечения, его отдых, его повседневную жизнь. Но замкнутость художников-импрессионистов в пределах *частного* человеческого опыта сужала общественный диапазон их живописи, лишала ее социальной остроты и тянула в сферу интимного, в мир передачи субъективных переживаний отдельного человека, что не могло не подмывать реалистической основы импрессионизма. Уже в картинах неоимпрессионистов и дивизионистов технические приемы импрессионистов, обогатившие искусство и ранее бывшие средством для передачи подлинности жизни, подчас становятся самоцелью, связи изображения с реальностью сокращаются.

Достаточно сопоставить существо бунта импрессионистов против господствующих художественных школ с бунтом передвижников против академизма, чтобы разность тенденций развития реализма в Западной Европе и в России, чреватой революцией, стала очевидной. Передвижники, стремившиеся в своей живописи передать вещную плоть жизни, фактуру предметов, то есть будучи в этом смысле поборниками правдивости искусства, были одновременно реалистами в самом прямом и точном смысле слова, так как для их произведений социальный анализ действительности и типизация изображаемого были главенствующей чертой и не растворялись в экспериментах с цветом и светом. Эпичность

лучших произведений передвижников, поднимавшихся над жанризмом, а также произведений художников, развивавших их традиции, например Сурикова, вырастала из народности их искусства.

Западноевропейское реалистическое искусство второй половины XIX века не отражало столь прямо интересы и взгляды народа, что было одной из причин ослабления в нем эпического начала. Маргарет Гаркнесс — адресат знаменитого письма Энгельса о реализме — очень верно уловила новые особенности реалистического искусства и дала им несколько ироничную оценку, вложив ее в характеристику героя своей «Городской девушки»: «...он собирался начать роман, в котором предполагал описать кое-какие весьма странные жизненные эпизоды, перемежая их небезынтересными психологическими наблюдениями. Роман обойдется без фабулы. Фабула умерла вместе с Теккереем и Джордж Элиот. Роман его будет опытом изучения человеческого характера» [1]. Действительно, «психологические наблюдения» и «изучение характера», становясь существенной чертой реализма второй половины XIX века, оттесняли изображение взаимодействия характера и среды и приводили к обособлению среды от характера.

В драмах Геббеля, основанных на античной и германской мифологии, уже отчетливо соседствуют два центра развития действия — реальный и психологический. Хотя конфликт, завязка, финал — все перипетии его пьес стремятся отразить реальные жизненные отношения, но в характерах его героев возникло новое качество: их внутренний мир как бы приподнимался над жизнью, утончался; он чрезмерно напряжен, надломлен, и перед сложными психологическими переживаниями героев реальные конфликты жизни как бы теряют свое значение. Поведение героев Геббеля, например в мещанской драме «Мария Магдалина», еще зависит от социальных причин, но постепенно причины эти утрачивают свою конкретность и представляются персонажам

---

[1] Маргарет Гаркнесс. Городская девушка. М., Гослитиздат, 1960, стр. 56.

пьес цепью случайностей, вырастающих во враждебную человеку силу. Придавая движению жизни некую фатальность и тем самым ограничивая у своих героев свободу воли, Геббель под воздействием процесса отчуждения с годами разрушал реалистическую почву своих произведений.

Социальные причины поведения и поступков героев он низводил на степень первотолчка, не участвующего в дальнейшем в развитии сюжета, ибо драматическую коллизию начинает формировать не социальный конфликт, а самостоятельная коллизия в душе человека. Герои его трагедий — выдающиеся натуры, с большими страстями, неутолимыми желаниями; борьба их чувств и стремлений имеет крупный масштаб и, по мнению драматурга, является единственным жизнесозидающим, творящим историю началом. Падение Кандавла — последнего гераклида, царя Лидии — и восшествие на престол Гига (трагедия «Гиг и его кольцо»), то есть смена двух принципиально различных общественных укладов, обусловлены в пьесе Геббеля всесжигающей любовью грека и лидийца к царице Родопе. Гибель и падение бургундской династии в «Нибелунгах» обусловлены любовным конфликтом между Зигфридом и Брунгильдой и ненавистью Кримхильды к Брунгильде. Исследование самодержавной любовной страсти составляет содержание этой монументальной трилогии Геббеля, отодвигая на задний план исторический фон — смену языческой культуры христианской.

Крупные личности, чьи образы созданы Геббелем,— Ирод, Кандавл, Этцель — дети XIX века. Все они охвачены разрушительной резиньяцией, несмотря на огромную способность к активной жизнедеятельности; их духовный мир лишен прочности. Они живут в атмосфере недоверия, ибо люди утратили способность раскрываться друг другу и навеки изолированы друг от друга. Человек не может понять и познать другого человека. Между ними стоит непроходимая и непреодолимая стена *незнания*. Ирод не доверяет чувству своей жены Мариамны (трагедия «Ирод и Мариамна») и, отправляясь в Рим, обрекает ее на смерть в случае собственной гибели, ибо не желает, чтобы она после его смерти отдала

свою любовь другому. Он скрывает свой приговор от Мариамны, оскорбляя ее чувство достоинства, ибо Мариамна любила его и внутренне была готова пойти на жертву во имя взаимной любви.

Трагическое незнание приводит героев к гибели. Это фатальное незнание, губительное недоверие человека к человеку есть выражение хаоса и дисгармоничности жизни. Особенно сильно это ощущение от бытия проявилось в «Нибелунгах». Гаген и Гунтер, Этцель, Шпильман и другие действующие лица трагедии подавлены титанической ненавистью мстящей Кримхильды, ввергающей всех участников убийства Зигфрида в гибельную, кровавую распрю. Но и ее гипертрофированная страсть зависит от роковой любви Брунгильды к Зигфриду, увлекшей эти богатырские натуры к смерти, ибо любовь эта явилась *следствием незнания*, так как крещеная Брунгильда потеряла пророческий дар валькирии и не могла предвидеть страшный конец своей любви.

Поздние трагедии Геббеля приобретали черты трагедии рока, а сосредоточенность драматурга на изображении страстей и страданий личности, отчужденной от социальной среды, выводила их из пределов реализма. Еще отчетливее отделенность внутреннего мира человека от реального мира ощущалась в творчестве Рихарда Вагнера. Лирический элемент, вторгаясь в стихию его произведений, превращал их из эпического действа, какими они должны были бы быть по замыслу композитора,— в лирические драмы. Передавая напряженную пульсацию жизни, ее непрекращающееся потокообразное движение через человеческие эмоции и чувствования, Вагнер сводил противоречия и социальную борьбу объективного мира к противоречиям и борьбе, шедшей во внутреннем, душевном мире человека. «Вижу не массы, а отдельных людей» [1], — писал он Мальвиде Мейзенбуг, и трагические судьбы отдельных людей, сфера их драматических переживаний, томительная власть любви, гипнотическая сила чувства становятся для него объектом изображения. Самые ритмы его музыки, их

---

[1] Рихард Вагнер. Письма. Дневники. Обращение к друзьям, т. IV. Изд-во «Грядущий день», 1911 стр. 453.

напряженная подвижность, бесконечные нарастания мелодии передавали борение страстей в душе человека, его сердечные муки, колдовскую власть любовных чар, влекущих Тристана и Изольду, Летучего Голландца и Сенту, Зигфрида и Брунгильду не к счастью, а к гибели. Воспринимая мир как «дисгармонический аккорд», Вагнер, изображая в тетралогии «Кольцо Нибелунга», как гибнет лучезарный воитель Зигфрид, «вожделенный, чаемый нами человек будущего, которого мы сотворить не можем, но который восстанет из нашей погибели»[1], полагал — и не без оснований,— что трагический финал его центрального произведения отражал один из важнейших конфликтов века.

В тетралогии Вагнера, как и в трагедиях Геббеля,— два центра, два истока развития действия: один скрыт в сфере чувств, другой лежит в самой жизни. Поэзии любви, жизненной гармонии противостоит тема золота, и вся коллизия музыкальной драмы Вагнера в условно-мифологизированной абстрагированной форме отражала реальный конфликт между духовными запросами человека, его потенциальными возможностями, его стремлением к жизненной гармонии, к счастью и уродливой обыденностью, дисгармоничностью буржуазного мира, порабощающего человека и не дающего ему возможности реализовать свои силы. Мысль эта, придавая концепции «Кольца Нибелунга» черты героико-пессимистические, раскрывалась полнее всего в образе Вотана, который, как писал Вагнер, «...до мельчайших деталей похож на нас»[2]. Заключенный, по его словам, в образе Вотана «свод всей интеллигентности нашего времени»[3] весьма безотраден, ибо итогом раздумий Вотана является представление о бытии и его ценностях как о царстве иллюзии и видимости, а единственным желанием — «желание неизбежного». «Оно учит умирать»,— резюмировал Вагнер смысл своего колоссального создания. Начатое еще в революционные годы как гимн солнечному герою Зигфриду, «Кольцо» завершилось гибелью бо-

---

[1] Рихард Вагнер. Письма. Дневники. Обращение к друзьям, т. IV, стр. 181.

[2] Там же.

[3] Там же.

гов, траурным, пессимистическим финалом. «Главная причина несчастья совсем не в том, что дочери Рейна оттолкнули от себя Альбериха,— писал Вагнер.— Это было для них вполне естественно. Альберих и его кольцо не могли бы причинить богам никакого вреда, если бы сами по себе эти боги уже не были на пути к погибели» [1].

Ощущение крушения идеалов буржуазно-демократической эпохи, сознание близящегося конца ее, внутреннее согласие с той мыслью, что революционное дерзание слабее жизненных обстоятельств, пронизывает тетралогию Вагнера и сближает содержащееся в ней мироощущение с мироощущением декаданса. Искусство реалистической характеристики персонажей, совершенное владение которой композитор обнаружил хотя бы в «Мейстерзингерах», растворяется в натуралистическом преувеличении чувственно-эротического начала в человеке, в громоздком символизме его поздних творений. Выраженные в них, равно и в поздних драмах Геббеля, политические взгляды и настроения имели консервативно-охранительный характер и порождались неверием в возможность изменения существующих общественных отношений, сколь бы дисгармоничными они ни были.

И в повествовательном искусстве отчетливо дает себя знать эволюция в сторону исследования внутреннего душевного мира человека, отъединенного от социальной среды. Интерес к душевной жизни человека начинает перевешивать интерес к исследованию его взаимосвязей с обществом. Уже «Мадам Бовари» Флобера была задумана как расширенный психологический этюд, а не картина нравов и аналитическое исследование общества, чем были романы классической поры критического реализма.

Рассматривая обыденность и повседневность как косные силы, губящие человека, сковывающие его энергию и его стремление к счастью, Флобер дополнял описание нравственных мучений изолгавшейся, опускающейся все ниже и ниже маленькой мещаночки описани-

---

[1] Рихард Вагнер. Письма. Дневники. Обращение к друзьям, т. IV, стр. 179.

ем столь же банального и мелочного мирка, в котором разыгрывалась ее тривиальная драма. Он не отходил от принципа аналитического исследования жизни, присущего классическому критическому реализму, от метода типизации, открытых реалистическим искусством.

Характеры главных героев романа отличаются полнотой, а содержащаяся в нем социальная критика — последовательностью и бескомпромиссностью. И Шарль Бовари — провинциальный лекарь, и аптекарь Омэ типизированы и написаны, как и образы других обывателей провинциального городка, в манере, близкой классическому реализму. Но также очевидно, что перипетии душевной драмы самой героини — крушение ее романтических иллюзий, ее любовные терзания, страдания и страхи от содеянного, переходы от сентиментальной восторженности к мещанской расчетливости — оттесняют и эмоционально, и тем значением, какое им придает Флобер, изображение социальной среды — неподвижной, застывшей, закосневшей в ханжестве и предрассудках, своекорыстной. Однако в тщательности анализа мимолетных душевных состояний Эммы, смены ее настроений, в пристальном исследовании жизни ее чувств, ее затаенных вожделений, ее романтических мечтаний, страстей, раздиравших ее сердце, внутренней раздвоенности ее существа, проступали новые черты реалистического искусства, неведомые предыдущему периоду его развития. Гибкостью и многосторонностью психологического анализа Флобер восполнял утраты в полноте изображения социальной среды.

Глашатаем общественных идеалов этой среды является либеральный болтун Омэ, с его патетической апелляцией к «священным» принципам буржуазной революции, повсеместное вырождение которых видел и ощущал писатель. Участники и свидетели драмы Эммы Бовари разобщены друг от друга, они не понимают душевных состояний живущих рядом людей: нравственный мир Эммы начисто закрыт для ее мужа, равно как и для ее прозаичных любовников. Она сама видит людей, ее окружающих, не такими, каковы они есть на самом деле, а такими, какими рисует их ее воображение. В сущности, одной из главных внутренних тем романа являет-

ся тема *одиночества* человека в густонаселенном мире, где люди равнодушны к судьбе других людей и отдалены друг от друга настолько, что внутреннее сближение между ними становится почти невозможным. Тема эта возникла в искусстве под влиянием процесса отчуждения.

Раскрывая трагизм повседневности буржуазного мира, обыденную закономерность происшедшей семейной драмы, протекавшей в границах *интимных, частных* человеческих отношений и никак не воздействовавшей на жизнь общественную и для нее безразличную, Флобер, типизируя эту драму, замыкал ее пределами стабильной, *неподвижной* системы общественных отношений. Буржуазное общество не воспринималось Флобером как историческая фаза социальной эволюции человечества, но рассматривалось как несовершенное, но непременное условие человеческого существования, как миропорядок, отвечающий несовершенной природе человека.

Если для предшествующего этапа реализма идея развития была органичной, то для Флобера и ряда других писателей второй половины XIX века изменчивость общества и человеческой натуры становится сомнительной. Образ «прогрессиста» Омэ является живым опровержением идеи прогресса. Признание стабильности общественных отношений и человеческих чувств серьезно видоизменило характер реализма конца века.

«Мадам Бовари», как и «Жизнь» Мопассана, несла в себе могучий заряд социального критицизма. Но свойственное реализму второй половины XIX века сомнение в возможности совершенствования человеческой натуры и общества препятствовало увидеть его мастерам тенденции исторического процесса в их полном объеме и в истинной исторической перспективе. Исследование движущих противоречий общественного развития стало подменяться описанием фактов жизни, их объективистским изображением.

У Флобера единый облик действительно членится на ряд самостоятельных сцен: эта характерная особенность его повествовательной манеры нашла наиболее полное выражение в «Искушении святого Антония», действие которого распадается на ряд самостоятельных сценок и

эпизодов. Своеобразие структуры этого позднего произведения Флобера с очевидностью подтверждало разложение эпической формы, для которой мир существует лишь в его *подвижной слитности*, живой цельности. Если проза Толстого подобна движущейся киноленте и, обнажая непрестанное течение жизни в самых мельчайших своих частностях, передает подвижные процессы, идущие в душе человека, в его связях с миром и в самом мире, то внутренний ритм флоберовской прозы иной. Она подобна волшебному фонарю и воспроизводит одиночные картины жизни, лишь в совокупности своей воссоздающие ее облик.

Образ мира складывается в произведениях Флобера из отдельных кусочков, самоцветных и ярких, так же как мозаичная картина складывается из окрашенных кусков смальты. За этим способом изображения действительности стоит ее восприятие как неподвижного, неразвивающегося начала. Поэтому Флобер разлагает и самое движение. В «Саламбо» — романе, воссоздающем с антикварной добросовестностью черты умершей цивилизации и столь же добросовестно исследующем жестокую любовь варвара Мато к дочери Гамилькара Барки — карфагенского полководца, — писатель бессознательно в динамичные эпизоды повествования вносит неподвижность: «...вдруг на повороте за холмами показалась карфагенская армия. Обозная прислуга, вооруженная пращами, размещена была на флангах. Первый ряд составляла гвардия легионеров в золотых чешуйчатых латах, верхом на толстых лошадях без грив, без ушей и шерсти, украшенных серебряным рогом по середине лба, чтобы сделать их похожими на носорогов. Между эскадронами юноши в маленьких касках раскачивали в каждой руке по дротику из ясеневого дерева; длинные пики тяжелой пехоты подвигались сзади. Все эти купцы нагромоздили на себя как можно больше оружия: у некоторых было по два меча и, кроме того, копье, топор и палица; другие были, как дикобразы, утыканы стрелами, и руки их оттопыривались от панцирей из роговых полос или железных блях. Наконец появились громоздкие высокие военные машины: карробаллисты, онагры, катапульты и скорпионы покачивались

на повозках, запряженных мулами и четверками быков. По мере того как армия развертывалась, начальники, задыхаясь, бегали взад и вперед, отдавая приказания, соединяя ряды и сохраняя нужное расстояние между ними. Старейшины, назначенные полководцами, явились в пурпуровых шлемах с пышной бахромой, которая запутывалась в ремнях котурнов. Их лица, вымазанные румянами, лоснились под огромными касками, украшенными изображениями богов...»[1] и т. д. Ощущение неподвижности жизни пронизывало и произведения парнасцев — особенно Эредиа, и картины быта сельской Англии в романах Томаса Гарди, где изображалось, как в глухой застойности бытия разыгрываются трагедии людей, обманутых в своих надеждах и мечтах о счастье, задавленных нуждой, — жертв роковой игры случайности, непреодолимой власти судьбы. Столь же неподвижны по природе своей и так называемые «описания» у Золя — характерная особенность эстетики натурализма, — *фиксировавшие, а не передававшие* движения жизни.

Для Толстого, творившего в условиях нарастающей революционности, в обстановке ломки социальных устоев, обнаженной борьбы общественных противоречий, жизнь не могла быть неподвижной. «Со всех сторон, позади и впереди, покуда хватал слух, слышались звуки колес, громыхание кузовов, телег и лафетов, лошадиный топот, удары кнутом, крики понуканий, ругательства солдат, деньщиков и офицеров. По краям дороги видны были беспрестанно то павшие ободранные и неободранные лошади, то сломанные повозки, у которых, дожидаясь чего-то, сидели одинокие солдаты, то отделившиеся от команд солдаты, которые толпами направлялись в соседние деревни или тащили из деревень кур, баранов, сено или мешки, чем-то наполненные. На спусках и подъемах толпы делались гуще, и стоял непрерывный стон криков. Солдаты, утопая по колени в грязи, на руках подхватывали орудия и фуры; бились кнуты, скользили копыта, лопались постромки и надрывались крика-

---

[1] Гюстав Флобер. Собрание сочинений, т. 2. М., изд-во «Правда», 1956, стр. 75—76.

ми груди. Офицеры, заведывавшие движением, то вперед, то назад проезжали между обозами»[1]. У него все гомонит, шумит, сверкает, переливается, блестит, гремит, сталкивается; мысль, слух и зрение одинаково участвуют в созерцании кипящего тока жизни, щедро изливающегося на страницы его эпопеи. Ощущение неподвижности жизни, определившее художественные особенности флоберовской прозы, характерное для западноевропейского реализма конца века, подтверждало, что для него не очень внятным стал самый ритм истории, ее сокровенная музыка, смысл идущих в глубинах исторического бытия процессов.

Флобер в «Воспитании чувств» с большим искусством психологического анализа изобразил перипетии взвинченно-романтической любви Фредерика Моро к прекрасной супруге торговца картинами г-же Арну, любви, ставшей единственным содержанием его бесцветной жизни и по существу столь же анемичной, как и его страсти. Разоблачил и высмеял писатель и романтические иллюзии своего безвольного героя, безропотно плывущего по волнам событий, и иллюзии буржуазного либерализма, социальная демагогия которого была для Флобера всегда отвратительна.

Безжалостной критике подвергал он и сынов буржуазного общества — самодовольного супруга г-жи Арну, мелкого буржуа, напичканного прописными истинами, пронырливого делателя денег, и банкира Дамбрёза — хищника гораздо более крупного масштаба, обладающего редкостной живучестью и способностью к социальной мимикрии. В дни, когда власть собственников представляется незыблемой, он подобен граниту. В дни, когда здание капиталистической системы шатается под ударами восставшего народа, когда Париж препоясался баррикадами и блузники штурмовали «священный» принцип частной собственности, — он отрекомендовывался «другом народа», его слугой и даже уподоблял себя пролетариям.

Для Флобера банкир Дамбрёз и народ — антагонисты и враги, борьба между ними неизбежна, и целью

[1] Л. Н. Толстой. Собрание сочинений, т. 4. М., Гослитиздат, 1951, стр. 203—204.

ее буржуазия считает полное усмирение и подчинение масс своей власти. Насмешку и презрение вызывает у Флобера духовная нищета правящих классов, скудость и бедность их культурных и интеллектуальных запросов и интересов, равно и лицемерие традиционной морали, скрывающей аморальность и безнравственность буржуа. Однако социальная критика — второй план романа, на авансцене событий — вялые и бесцветные переживания Фредерика, его убогая любовь к прекрасной лавочнице — головная и вымученная. События частной, интимной жизни героев отгорожены от реальной жизни и образуют с ней как бы параллельный, самостоятельный ряд. Для писателя они не менее, а, пожалуй, более интересны и содержательны, нежели события революции сорок восьмого года, которую Флобер рассматривал как один из эпизодов истории, исчерпавших себя по завершении революционной вспышки, а не как предзнаменование того, что ждет собственнический мир. Неверие в революцию, в творческую силу народа — не случайная черта мировоззрения Флобера, а главнейшая его особенность. Не только революция сорок восьмого года вызывала у него скептическое к себе отношение, но и Парижская коммуна, и деятельность Интернационала.

Флобер не принимал социализм как теорию и не верил в возможность создания социалистического общества. Его враждебность к народным массам уживалась с яростной ненавистью к буржуа. В этом заключалась сложность и вместе с тем типичность для многих критических реалистов общественной позиции Флобера. Он стремился занять *срединное* положение между борющимися социальными силами и противопоставлял общественным идеалам буржуазии и революционного народа ценности искусства, преувеличивая их значение в общественной борьбе. С Флобера берут начало иллюзии возможности *надклассового искусства, надклассового существования* художника, сохранившиеся в критическом реализме до наших дней. На самом деле в основе этой иллюзии лежат противоречия демократического, а потому антибуржуазного сознания, однако не ставшего революционным, способного на резкую критику действи-

тельности, но утрачивающего чувство изменчивости истории.

В искусстве Флобера и других критических реалистов второй половины века антибуржуазная тенденция была выражена весьма отчетливо, но охват жизненного материала был заметно у́же, нежели у его предшественников. Скептическое отношение к прогрессивным идеям века, неверие в социалистическое будущее человечества приводило Флобера и некоторых его современников, критических реалистов, например, Ибсена, в духовный тупик и делало их сознание беззащитным перед воздействием декаданса. Культ формы, сомнение в силе Разума, науки, скептическое отношение к понятию общественного прогресса, непризнание идеи развития, сказавшиеся в поздних произведениях Флобера и особенно в «Буваре и Пекюше», ослабляли реалистическую основу его искусства, придавая ему черты эстетизма. Кризисность свойственна творчеству Флобера гораздо сильнее, нежели творчеству Мопассана, искусство которого обогатило реалистическую традицию великими художественными открытиями.

Для него — крупнейшего реалиста западноевропейской литературы второй половины века — объектом исследования, анализа и изображения была сама жизнь. Человека и среду, характер и породившие его социальные обстоятельства он видел в их подлинных связях и взаимозависимостях. Проза его широко и полно вбирала в себя жизненные процессы, и Мопассан типизировал их, опираясь на аналитическое изучение *социальной природы* поведения, образа мышления, чувств — короче, всей индивидуальности человека. Крестьяне и солдаты, чиновники, закосневшие за своими конторками и заматеревшие в бюрократических порядках, сыны буржуазной богемы, домовладельцы, провинциальные дворяне и свирепые кулаки, цепкие мелкие буржуа, рассчитывающие каждый грош и делающие его мерилом добродетели, содержатели ресторанчиков, хозяйки и обитательницы домов терпимости, крупные дельцы и финансовые воротилы, журналисты и сельские священники, матросы и монахини, мелкие торговцы и врачи; любовь низменная и возвышенная, свирепая борьба своекорыстных ин-

тересов, распад семейных устоев, вырождение чувств, моральное разложение буржуазного общества, патриотизм народа и продажность правящих классов, идиотизм деревенской жизни, бесконечная борьба за богатство и деньги, чудовищная жестокость человеческих отношений, вытравлявшая в человеке любовь и уважение к ближнему,— все пестрое многообразие обычного, подлинного существования буржуазного мира, в истинных своих противоречиях и типичных конфликтах, вошло в сферу его изображения. Как и его предшественники, писатели-реалисты, Мопассан видел в борьбе материальных интересов пружину, приводящую в действие человеческие поступки, классовая окраска, природа которых для него была ясна. В объективных особенностях и условиях буржуазного общества искал и находил он истоки трагедии Жанны — героини «Жизни» — и истоки успехов Жоржа Дюруа.

Мопассан показал, что буржуазный миропорядок неблагоприятен для человеческой личности, умерщвляет в ней лучшие ее нравственные качества, уродует ее и превращает человека в «двуногое животное», в котором кроме инстинкта накопительства процветают лишь растительные, низменные инстинкты. Главнейшим вопросом, который мучал его и ввергал в отчаяние, главнейшей темой его творчества становится тема *озверения человека при капитализме.* Широко разрабатывая ее, Мопассан исходил из объективных фактов жизни и обобщал их как типичные проявления социального бытия человека в условиях собственнического мира, как разрушительные последствия прогресса. Мопассан уловил одну из важнейших проблем общественного развития.

Если прогресс в условиях капитализма был ознаменован высоким темпом и уровнем развития техники и научных знаний, если материальная сфера жизни развивалась с очевидностью, то одновременно все передовые умы, все мыслители, исследовавшие ход нравственного прогресса, вынуждены были отмечать резкое противоречие между достижениями и завоеваниями материального прогресса и тем опустошительным и разлагающим действием, какое оказывала на духовный и нравствен-

ный мир человека развившаяся система капиталистических отношений.

Непроходимая пропасть, лежащая между условиями существования имущих и неимущих классов, разница в культурном уровне между богатыми и бедными, сознательно поддерживаемая имущими классами; невероятно тяжелые, отупляющие условия труда для производящих материальные ценности масс; отсутствие у них необходимого досуга для пополнения знаний; детская безнадзорность и преступность; проституция и хронический алкоголизм; иссушающая душу и ожесточающая чувства постоянная, изнурительная, неизбежная конкурентная борьба всех со всеми; непрерывная пропаганда со стороны правящих классов охранительных идей, направленных на упрочение существующего порядка вещей, — при посредстве церкви, школы, театра, через газеты и массовую бульварную печать, спекулирующую на низменных инстинктах; разжигание национальной и расовой розни; пропаганда войны и квасного патриотизма; подкуп верхушки рабочего класса за счет ограбления и сверхэксплуатации колоний; развращение сознания пролетариата при помощи оппортунистических теорий «классовой гармонии», «классового сотрудничества» — а в наши дни теорий «народного капитализма»; репрессии и расправы со всеми свободомыслящими людьми; система террора, запугивания масс, созданная аппаратом насилия правящих классов, — все объективные условия жизни в капиталистическом мире, основанном на принципе частной собственности и свирепо этот принцип охраняющем, имели своим следствием озверение человека, неслыханные злодеяния колониальных войн, империалистической войны, зверства фашизма и беспощадное подавление сопротивления масс власти буржуазии.

Стихию жестокости, охватывающую все сферы общественной жизни, пронизывающую человеческие отношения в большом и малом, Мопассан ощущал как величайшую угрозу человеческой личности. Он описал многообразные ее проявления, затрагивающие интимные, сокровенные человеческие чувства: состоятельные родители отдают своего ребенка — плод адюльтера — на воспитание в деревню, обрекая его если не на гибель,

то на полуживотное существование; крестьянская семья запугивает до смерти старуху, ставшую для нее обузой; отец встречает в публичном доме дочь, некогда им оставленную; там же брат встречает сестру; буржуа предают оккупанту девушку — жертву общественной безнравственности. В его новеллах спрессованы наблюдения над жестокостью жизни, сконцентрированы примеры осквернения человеческих чувств, чести и достоинства — обыденные драмы, повседневные трагедии. В своих рассказах писатель исследовал в первую очередь *нравственно-психологические* последствия ненормальности общественных отношений, делая упор на анализ их влияния на душевный строй человека,— черта, характерная для критического реализма конца века и для тех новых особенностей общественного сознания, какие были внесены в него усилением процесса отчуждения.

Мопассан усматривал в своекорыстии один из истоков озверения человека, и сила инстинкта собственности казалась ему несокрушимой, всевластной. Его собственное сознание начинало подпадать под воздействие кризисных процессов, и с годами Мопассан утверждался в мысли о том, что причины общественного неустройства коренятся в самой человеческой натуре, зависят от ее несовершенств.

Характер как социальная категория, как обобщение реальных и объективных существующих в жизни особенностей человека начинает в его новеллах распадаться: элементы, из которых он складывается, приходят в дисгармонию. Социальное начало в характере отступает перед биологическими, врожденными, а следовательно, постоянными свойствами человека как особи. Мопассану уже трудно становится типизировать своих героев в тех случаях, когда социальное подчинено у него биологическому и даже сексуальному в человеческой натуре («Иветта», «Сильна как смерть»). Обладая огромным чувством жизни, способностью откликаться на все новое, что вносила в нее история, Мопассан трагически и болезненно воспринимал привнесенную временем, процессом отчуждения разобщенность людей. Его знаменитая новелла «Одиночество» была воплем тоски чело-

века, жаждущего слиться с миром и людьми и отгороженного от них стеной непонимания, отчужденности, неспособности проникнуть в душевный мир других людей. Новелла эта обобщала очень значительное явление, и ее мотивы нашли развитие в поздних произведениях Мопассана, в частности в романе «Пьер и Жан».

Мопассан отчетливо ощущал процесс отъединения человека от его социальной силы, от созданного им мира вещей и материальных ценностей. Процесс отчуждения, оставаясь неясным для него по своим общественно-историческим истокам, преломлялся в его сознании в мистифицированной форме, но связанные с ним явления воспринимались писателем как важнейшая черта нового этапа истории.

Новые черты времени отразились в философской новелле «Кто знает?», где рассказывалось о том, как вещи, изготовленные человеком,— его бессловесные рабы — взбунтовались и зажили самостоятельной жизнью, сбежав от людей. Страх писателя перед неведомой новизной будущего, пробивавшийся сквозь жутковатую иронию этой философской притчи, еще отчетливее проявился в фантастической повести «Орля», передававшей и чувство несвободы отчужденного человека, и предощущение нового рабства, которое уготовано человеку неведомыми силами истории, вторгающимися в повседневную жизнь.

Реальные противоречия действительности, стоявшие за процессом отчуждения, были Мопассану непостижимы, ибо его могучий критицизм не выходил из пределов буржуазной социальной системы. Писатель не мог взглянуть на эту систему извне: демократическая природа его общественных воззрений не дала ему возможности увидеть вызревающие в недрах собственнического общества силы, способные освободить человека. Замкнутость Мопассана границами демократического сознания, уже утрачивающего чувство изменчивости жизни, предопределила кризисность его поздних произведений, в которых эпическая основа его творчества размывалась и в нее проникали декадансные идейно-стилевые влияния, искажавшие и размывавшие реалистический метод художника.

И в повествовательном искусстве английских реалистов конца века центр тяжести перемещался на изображение частной интимно-психологической стороны жизни, и поэтому в английской литературе господствующее положение начинал занимать психологический и семейно-бытовой роман. У Джордж Элиот, еще непосредственно связанной с диккенсовско-теккереевской традицией, тема нравственного разрушения и нравственного возрождения личности, тема власти эгоизма соединялась с аналитическим изображением социальной среды и ее противоречий. Но противоречия эти изображались писательницей несколько упрощенно, не с той широтой анализа, как у ее предшественников. И антагонизмы среды сводились главным образом и по преимуществу к противопоставлению содержательности и красоты человеческой натуры — иссушающей власти золота, богатства.

Эгоистическая страсть к накопительству отделяет ткача Сайлеса Марнера от людей: «Золото требовало, чтобы он все больше и больше времени сидел за работой, и делало его глухим и слепым ко всему, что было вне монотонного стрекотания его станка и однообразного повторения узора ткани»[1]. Жажда обогащения губит Хетти Сарел — героиню романа «Адам Бид», морально развращает семью Талливер («Мельница на Флоссе»), доводящую Мэгги Талливер — дочь владельца Флосской мельницы — до гибели.

Исследуя в «Мидлмарче» распад связей в семье — этом бастионе и оплоте буржуазной частной жизни, Элиот указывала на эгоизм как на главную причину, разлагающую основы человеческих отношений. Но в ее романах эгоизм начинает утрачивать свою классовую окраску и превращается в отрицательное свойство человеческой натуры. А коль скоро он есть качество или особенность характера, то его можно устранить или путем воспитания человека, или силой нравственного примера. Так в романах Элиот социальная проблематика начинает подменяться этической и возникает сохранившаяся в

---

[1] Джордж Элиот. Сайлес Марнер. М.—Л., Гослитиздат, 1959, стр. 132.

критическом реализме до наших дней *иллюзия возможности пересоздания общества путем нравственного перевоспитания его членов.*

У Элиот эта иллюзия возникла в условиях относительно стабильного, небогатого классовыми битвами периода развития английского общества и под воздействием идеи «классовой гармонии», которую проповедовали позитивисты, чьи взгляды разделяла писательница. Но проблема нравственного воспитания человека как орудия познания и изменения жизни или орудия деформации личности занимала и Джорджа Мередита («Испытание Ричарда Февереля») и Сэмюэля Батлера («Путь всякой плоти»). Они связывали тему воспитания с резкой критикой официальной морали правящих классов, душной косности буржуазных семейных устоев, враждебных естественным запросам здоровой человеческой натуры.

И Мередит и Батлер критически относились к буржуазной демократии, отрицательные стороны которой открывала им сама жизнь, но критически относились они также к идеям социализма, оставаясь радикальными демократами, и пафос их критики был связан с исследованием не столько противоречий общественной жизни, сколько процессов и противоречий в душах их героев. Критикуя людей, носивших в себе пороки и зло общественной системы, они порой видели только эти пороки; осуждая эгоизм (например, «Эгоист» Мередита), они исследовали его влияние на натуру человека, а не те реальные условия, которые порождают его.

Совершенствуя способы психологического анализа, они утрачивали силу анализа социального и уже не улавливали диалектику взаимоотношений характера и среды, рассматривая человека как замкнутый в себе мир, сосуществующий с жизнью, текущей с ним рядом. В этом не было ничего удивительного, ибо процесс отчуждения видоизменял все сферы сознания. Гораздо удивительнее была способность крупных художников конца века сохранять верность реалистическому методу, в то время когда сами объективные условия жизни препятствовали его развитию и буржуазная идеология третировала и преследовала реалистическое искусство, ибо,

как говорил Уайльд, ненависть буржуазии к реализму подобна ярости Калибана, смотрящего в зеркало.

В реализме конца века отчетливо проявилась тенденция к отделению героя от среды, характера от обстоятельств, его сформировавших, разрушившая эпическую цельность повествования и препятствовавшая целостному изображению действительности в ее ведущих исторических противоречиях. Эта тенденция, отражавшая изменения, происходившие в общественном сознании под воздействием процесса отчуждения, тесно соседствовала с тенденцией к фетишизации среды, нашедшей наиболее полное раскрытие в натурализме — творческом методе, враждебном реализму, получившем во второй половине века весьма широкое распространение в европейском искусстве.

Натурализм как творческий метод претендовал на адекватную передачу так называемой правды жизни и делал краеугольным камнем своей эстетики *жизнеподобие изображения*. Декларируя верность реальности, собственную объективность, стремясь передать факты такими, каковы они есть, натурализм обнаружил, однако, неспособность к аналитическому исследованию бытия. Он описывал, классифицировал явления действительности, подобно тому как это делал позитивизм, являвшийся его философской базой, но он не был в состоянии вскрыть ее противоречия, показать ее истинное движение, ибо натурализму, а равно и позитивизму весьма свойственны метафизичность, недиалектичность мышления.

Натурализм имитирует реализм, но отличается от него не только отсутствием социального анализа и способности к типизации, но и тем, что *уравнивает* в изображении разнозначные по своему объективному содержанию явления действительности. Если реалистический метод дает художнику возможность выделить в жизни или характере ведущие черты и тем самым понять и верно изобразить тенденцию их развития, то для натурализма недоступна передача жизни как развивающейся категории. Натуралистический метод изображения проникает и в реализм, что всегда влечет за собой ослабление социального анализа жизненных процессов

и их искаженную передачу. Введенный в литературу Эмилем Золя натурализм как самостоятельная эстетическая система изжил себя, но ряд его черт как метода сохранились до наших дней и, вторгаясь в реалистическое искусство, действуют на него разлагающе.

Для Эмиля Золя натурализм представлялся единственным средством верного познания и целостного изображения жизни и отвечал его позитивистским философским взглядам. Подобно многим мыслителям и художникам второй половины века, он ощутил разрыв между познающим субъектом и объектом познания, то есть жизнью, вызванный процессом отчуждения. Если представители декаданса пытались преодолеть этот разрыв при посредстве интуиции, то Золя стремился заполнить его при помощи объективных фактов, множества фактов, почерпнутых из книг, газет, судебных и статистических отчетов, а также из непосредственного наблюдения.

Анатоль Франс, характеризуя весьма недружелюбно натуралистический метод Золя, писал: «Наиболее странное впечатление производит мушиный, фасеточный глаз художника; благодаря этой особенности все предметы для него множатся, будто он смотрит сквозь граненый топаз»[1]. Действительно, описания занимают у Золя огромное место и подобны кирпичам, из которых он возводил здание своей прозы. Нередко они, как, например, описание магазинной витрины из «Счастья дам» или сыров в «Чреве Парижа», тормозят действие и перегружают повествование излишними подробностями. Но для Золя они были орудием познания мира, через них он стремился передавать действительное содержание жизни, черты и приметы быта, реальные факты и события, объяснявшие движение общества, историком и социологом которого он желал стать и был. Анатомируя и исследуя буржуазное общество, писатель нередко в анализе и изображении человека смешивал биологию и социологию, что отвечало духу времени.

Позитивизм с его культом факта, с его описательным, каталогизирующим методом исследования опирал-

[1] Анатоль Франс. Собрание сочинений, т. 8. М., Гослитиздат, 1960, стр. 58.

ся на практические достижения так называемых естественных наук, в которых механистические идеи, особенно в физиологии, были весьма сильны. Многим ученым и мыслителям второй половины века, стоявшим на стихийно материалистических позициях и испытавшим на себе воздействие позитивизма, казалось, что микроскоп естествоиспытателя и ланцет анатома открывают путь к тайнам не только живого вещества, но также к тайнам общественного поведения человека. Склонность к объяснению поступков человека его наследственностью и темпераментом разделял и Золя, и эта прямолинейная схема легла в основу его натуралистических теорий и замысла «Ругон-Маккаров» — цикла романов, где он обещал рассказать биологическую историю двух семей, которые «в физиологическом отношении» представляют собой «медленное чередование нервных расстройств и болезней крови, которые проявляются из рода в род» [1], а рассказал социальную историю Второй империи, захватывающую и период расцвета свободной конкуренции, и начало эпохи империализма.

Творчество Золя не могло втиснуться в догматы натуралистической эстетики и при всей своей *органической цельности* являло собой поле битвы, где сталкивались, сосуществовали, разрушали друг друга натуралистические и реалистические тенденции и способы изображения жизни. Их борьба отражала глубинные противоречия его мировоззрения, в свою очередь вобравшего в себя реальные противоречия общественного сознания.

Желание Золя охватить общественную жизнь законченной исторической эпохи в ее цельности, раскрыть и осознать содержание процессов, определивших ее особенности и характер, привело к тематическому расширению его творчества и включению в его произведения новых фактов действительности, ранее не входивших в сферу изображения. Он обладал художнической зоркостью и многое разглядел в жизни. Он увидел, как начала тучнеть буржуазия, раздавившая революцию сорок восьмого года, как упрочалось ее социальное бытие

---

[1] Э. Золя. Собрание сочинений в двадцати шести томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1962, стр. 8.

и приспосабливались к ее потребностям государство и демократические институции («Карьера Ругонов», «Добыча», «Завоевание Плассана», «Его превосходительство Эжен Ругон»). В благоустроенном буржуазном мире деньги и нажива бесстыдно становились синонимами понятий — порядок, процветание и общественное спокойствие, мерилом личного успеха, истинной основой добродетели и скрытой пружиной официальной морали. Он увидел, что буржуа заключили между собой вооруженный союз против народа. *Единство классового самосознания* характерно и для финансовой олигархии, стоящей у вершин власти, и для сынов буржуазии, стоящих у прилавков бакалейных и прочих лавок. Персонажи «Добычи» — организаторы и соучастники темных финансовых афер, государственные чиновники, богачи,— сильные мира сего — по охранительной природе своего мировоззрения ничем не отличаются от персонажей «Чрева Парижа», расчетливых и горластых торговцев и торговок, зоологически ненавидящих всех «сотрясателей основ» их сытого бытия.

Золя разглядел, как в деловой жизни возникает новый тип финансиста и финансовый капитал начинает сращиваться с государственным аппаратом, соединяться с ним множеством незримых, но вполне материальных интересов и связей. Это была новая черта века, как новым был образ Аристида Саккара, в котором она воплотилась.

Саккар и его более удачливый младший собрат Каупервуд — герой драйзеровской «Трилогии желаний», как и герой лондоновского романа «День пламенеет», еще олицетворяли в своей персоне организаторски-инициативное начало финансового капитала. Аферы Саккара, рассчитанные на риск и привлечение средств массы мелких вкладчиков — мелких буржуа, были плодом его собственной инициативы. Капитализм в изображении Золя еще не приобрел той безликой, отвлеченной формы, как у Норриса или Версгофена, описывавших его трестированную стадию. Но уже рядом с Саккаром существует как самостоятельная сила — его банк, нечто стоящее над массой людей и влияющее с неотвратимостью рока на их жизнь, ибо успехи или неуспехи сак-

каровского «Всемирного банка» определяют имущественное положение его вкладчиков и в конце концов ввергают их в разорение.

Увидел Золя и то, что одновременно с ростом финансовой мощи капиталистического общества начинает расти его мощь индустриальная: некогда безмятежные сельские поля уже овевает угольная пыль и тяжкий дым металлургических заводов; тугая опояска железных дорог уже накрепко стянула страну. Масштабы и темпы буржуазного прогресса импонировали писателю, подчиняли его себе, ослабляя критический дух его творчества, и внушали ему иллюзорную надежду на то, что в конце концов здоровые силы прогресса — которые он не мог отчетливо определить — выведут человечество на дорогу истинного процветания и благополучия. Но одновременно от его взора не скрылось и разложение буржуазии, поразительное падение нравов, разложение общественной морали («Накипь», «Нана»), неуклонность движения Второй империи к распаду и краху, который он описал в «Разгроме».

Уловил Золя и то, что по мере развития буржуазного общества расширяются и укрепляются связи людей между собой, а силы, действующие в обществе, не только разъединяют, но и *объединяют* людей самым различным образом — то ли единством классовых интересов, то ли единством интересов имущественных, то ли общностью труда или бедствий. Золя как бы растворяет человеческую особь в среде, малейшее колебание и волнение которой увлекает за собой и человека. Так возникают в его произведениях *коллективные портреты*, запечатлевающие различные чувства и движения людских масс: шествие вдохновленных героическим порывом повстанцев в «Карьере Ругонов», неистовый гнев рабочей толпы в «Жерминале», охваченные страхом и растерянностью войска в «Разгроме», обуреваемая стихийной жаждой наживы толпа на бирже в «Деньгах» и т. д. Золя действительно увидел много нового в историческом содержании общественной жизни второй половины века, однако сама природа его творческого метода часто толкала его на *описание* идущих в ней процессов, а не

на аналитическое раскрытие ее противоречий, а равно противоречивых взаимоотношений человека и среды.

Признавая изменчивость истории, ее способность развиваться, Золя одновременно признавал стабильность человеческой натуры, статичность человека как биологической особи, которой наследственность не дает возможности вырваться из-под власти общественной среды и воздействовать на нее с тем, чтобы ее изменить. Влиянию среды и наследственности Золя нередко придавал фатальность: так неизбежно идут к гибели наследственные алкоголички Жервеза Купо и ее дочь Нана. Обреченность Жервезы, выросшей в среде нищих, малограмотных, обездоленных и забитых пролетариев, настойчиво подчеркивается в «Западне», так же как маниакальная страсть к убийству Жана Лантье в «Человеке-звере» и многочисленные отклонения от нормы в характерах и натурах всех членов семейства Ругон-Маккаров. Описывая тот или иной социальный процесс, Золя зачастую лишь иллюстрировал его судьбами и поступками своих героев, а не сливал в органическое единство одно и другое,— типичная черта натурализма. Утрачивая историзм мышления, он социальную причинность психологических и общественных явлений порой подменял причинностью биологической, имевшей мнимую объективную ценность и лишь затемнявшей истинную связь событий. Человек у Золя далеко не всегда был *историческим человеком*. Нередко он выступал как *механический продукт среды*, неся в себе подобно клейму и проклятию ее пороки и несовершенства. Так возникали у него до карикатурности грубые, однолинейные, примитивные образы крестьян в «Земле» или отупевших, отравленных водкой и бессмысленностью жизни пролетариев в «Западне».

Эпическая форма классического реализма распадалась у Золя, и в его произведения проникала символика, как, впрочем, проникала она и в натуралистические произведения Ибсена («Привидения», «Росмерсгольм», «Строитель Сольнес») и Гауптмана, не говоря о других писателях меньшего масштаба, как, например, Гюисманс, А. Гольц или Д. Верга. Натурализм способствовал также и тому, что Золя начинал *анимализировать чело-*

века, то есть наделять его преувеличенными животными инстинктами, растворять его натуру в стихии чувственности, отдавая его во власть не контролируемых разумом страстей.

Но демократический характер мировоззрения и общественных воззрений Золя помог ему — художнику, внимательно исследовавшему различные области жизни,— увидеть ее социальные конфликты, в том числе и главное противоречие — между трудом и капиталом. Правда, значение его не было осознано писателем во всем объеме. Но ему не было чуждо свойственное всему сознанию второй половины века ощущение того, что внутри капиталистического общества, несмотря на укрепление политических позиций правящих классов, зреет сила, представляющая реальную опасность для всей существующей системы социальных отношений. Сознавая опасность, реакция оттачивала оружие своего классового господства.

Французские проприетеры и их немецкие собратья, английские фабриканты и американские промышленники — все силы капитала объединялись против рабочего класса. Золя в «Жерминале», как раньше в «Западне», показал с беспощадной правдивостью немыслимо тяжкие условия жизни и труда пролетариев, низведенных системой эксплуатации до полуживотного состояния. Вместе с тем он увидел в рабочих *людей*, обладающих высоким чувством человечности и братской солидарности, недоступных правящим классам; он признал *право* пролетариев на восстание и изобразил в своем романе, как стихия протеста, «красный призрак революции» влечет за собой рабочую массу. Золя не разглядел в их движении *сознательного* начала — причиной тому была природа его собственных общественных взглядов. Он не мог понять исторического значения Коммуны.

Глубочайшее и искреннее его сочувствие к угнетенным низам, очевидная для него бесчеловечность и неправедность буржуазного миропорядка заставляли его ставить вопрос о *будущем* капиталистического общества. Он осознавал, что народ не вечно будет позволять вести себя за кольцо, продетое через ноздри, и грядущее не укладывается в окостеневшую формулу прямолиней-

ного прогресса. Стремясь приподнять завесу будущего, он в своих поздних произведениях — «Четырех евангелиях», создававшихся уже в нашем веке, — впадает в *запоздалый утопизм*, рисуя в «Труде» (1901) картину классовой гармонии, которой предстоит сменить классовые антагонизмы буржуазного общества. Идея социализма, к которой в конце жизни приходит Золя, была приправлена реформизмом, что не случайно, ибо развитие социализма, пошедшее во второй половине века в Западной Европе *вширь*, утрачивало свой революционный характер, а рабочее движение расходовало энергию в экономической и профсоюзной борьбе.

Реформизм, проникавший в социалистические партии, делал их не очень опасными для капитализма, ибо и английские фабианцы, и французские социалисты, и немецкие социал-демократы отступали в своей практике от боевых принципов марксизма. Борьба велась в пределах парламентской системы, с использованием легальных возможностей буржуазной демократии, что привело в конце XIX и начале XX века к возрождению буржуазно-демократических иллюзий и в рабочем движении и у ряда представителей общественной мысли. Иллюзия эта захватила и Золя. Но он слишком хорошо знал истинное лицо капиталистического общества, слишком глубоко проник он в душу буржуа, чтобы хоть на минуту примириться с этим обществом. Силой, которая могла бы привести человечество к счастью, Золя стал считать народ. Однако эта идея осталась у него умозрительной и, как у многих крупных художников конца XIX и начала XX века на Западе, не была реализована в искусстве. Народные массы, в том числе и пролетариат, для Золя были объектом сострадания и жалости: даже *бунтующий* пролетариат не способен осознать смысл и цели своей борьбы и бунта. Таким изобразил его не только Золя в «Жерминале», но и Бьёрнстьерне-Бьёрнсон в пьесе «Свыше наших сил» и Гауптман в «Ткачах».

В тех редких для западноевропейской литературы произведениях, в которых затрагивался вопрос о судьбах, положении и исторической роли пролетариата, его изображение страдало тем же недостатком, что и в «Го-

родской девушке» М. Гаркнесс, где, по словам Энгельса, «...рабочий класс фигурирует как пассивная масса, не способная помочь себе, не делающая даже никаких попыток и усилий к этому. Все попытки вырвать его из отупляющей нищеты исходят извне, сверху»[1]. Западноевропейскому критическому реализму в XX веке *предстояло* искать путей к народу, к социальным идеям, обновляющим общественную жизнь.

Свою художественную материализацию в искусстве чувства и надежды народные с наибольшей полнотой обрели в русском критическом реализме, развивавшемся в обстановке подготовки и нарастания величайшей революции, навсегда преобразившей облик современного мира.

Этическая мощь русской литературы, ее человечность и народолюбие, ее смелость в постановке вопросов, имеющих непосредственное отношение к судьбам человека в собственническом обществе, делали ее вместилищем *народного сознания*, а с началом социалистического преобразования России и *народного самосознания.*

В русской литературе произошла постепенная переориентация реализма от сочувственного изображения положения общественных низов к передаче внутренней, духовной жизни людей, принадлежащих к беднейшим слоям, народу, сопровождающаяся пересмотром исходных для художника принципов оценки состояния мира. Мотив сострадания к обездоленным был широко распространен и в других европейских литературах. Однако между сентиментально-авантюрным описанием парижского «дна» и его обитателей, сделанным, например, Эженом Сю, и трагическими сценами жизни и гибели мелкого петербургского чиновника Акакия Акакиевича Башмачкина существует органическое различие. Оно обусловлено не только неодинаковостью эстетического уровня произведений Сю и Гоголя, но и принципиальным отличием между филантропическим и открыто гуманистическим отношением к «маленьким людям».

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, т. 1. М., «Искусство», 1976, стр. 6—7.

Но и в повести Гоголя сам Акакий Акакиевич не раскрывал своей души, своих наверняка маленьких и незначительных, однако его собственных мыслей, чувствований и переживаний. Он еще был бессловесен и вызывал мучительное сострадание драматизмом выпавшей на его долю судьбы.

У Достоевского, чье творчество было неразрывно связано с демократическим направлением мировой литературы, «маленькие люди» впервые обрели свой голос, и их психология, их самосознание предстали изображенными не извне, а изнутри. Мир, люди, человеческие отношения были увидены их глазами, оценены, исходя из интересов и запросов «униженных и оскорбленных», бесправных, угнетаемых, загнанных и затоптанных социальной несправедливостью, имя которым — миллион. И оказалось, что их внутренняя жизнь, строй их чувств отличаются огромным драматизмом и богатством — неожиданным и новым для искусства. Достоевский своими «Бедными людьми» ввел этот небывалый материал в мировое искусство, открыв тем самым целый континент неведомых ранее конфликтов, страстей и надежд. Писатель создал в своих романах обширную галерею «маленьких людей», неизменно борясь за изменение их судьбы, которая являла собой живой укор общественной несправедливости.

Но, введя в сферу изображения образы «маленьких людей», Достоевский не замкнулся на идеализирующем их изображении, на подчеркивании только ценных и человечных сторон их личностей. Знаток жизни, он очень рано, еще в пору увлечения идеями утопического социализма, усмотрел и негативные стороны «маленьких людей», натуры которых деформировались под воздействием несправедливости общественного уклада и становились средоточием затаенных пороков, ожесточения, злобы, своекорыстия, как это случилось, например, с господином Прохарчиным, истратившим свою жизненную энергию на тайное накопительство. Господин Прохарчин умер, не только не воспользовавшись своим тайным богатством, но и не насладившись скрытой властью, которую могли дать ему деньги. Ему были чужды страсти и своеобразная гордость Скупого Рыцаря, но зато

он был гораздо более ожесточен душой и придерживался мизантропического взгляда на человека.

Изображая и теневые стороны социальной психологии «маленьких людей», Достоевский не исключал ее из действия основополагающего для его этики понятия личной ответственности человека перед собой и другими за собственные поступки. Поэтому, при всех своих несчастьях и горестях, жаждущий чужого сострадания Мармеладов несет долю вины и за судьбу Сони и за судьбу Катерины Ивановны, одного из самых трагических образов, созданных писателем. Диалектичность изображения маленького человека Достоевским подтверждала его громадное историческое чутье, ибо он предощущал, что маленькие люди могут играть разную роль в жизни и истории — и конструктивно-гуманистическую и разрушительно-консервативную. Человек не вправе быть пассивным в жизни, он существо активное, деятельное, творческое. Пассивность, потребительское отношение к жизни создают почву для уродливых социальных конструкций, подобных той, которую создал Великий Инквизитор, и бездумного существования, лишенного творческого начала, духовного озарения, подобного тому, которое увидел в своем вещем сне Смешной человек.

Идея творческой активности и личной ответственности человека укреплялась в произведениях Достоевского еще и потому, что он всем своим творчеством начал пересматривать укоренявшееся в современном ему общественном сознании и искусстве и трансформировавшееся представление о развитии как строгой причинной последовательности событий и поступков людей, как прямолинейном процессе. Сложная и основывавшаяся на понятии внутреннего противоречия идея развития, возникшая в трудах социалистов-утопистов и в немецкой классической философии, в частности у Гегеля, по мере созревания буржуазного общества приобретала позитивистскую окраску и вырождалась в мертвенный детерминизм. С ним вели борьбу сторонники иррационалистических течений в общественной мысли и искусстве середины века. Ницше провозгласил необходимость переоценки всех ценностей, однако живой исторический

процесс представал и перед этим направлением философии и искусства как нечто заведомо обусловленно-хаотичное, неуправляемое и непостигаемое разумом человека. Столкновение и переплетение этих двух основных видов интерпретации исторического процесса прослеживается в буржуазном общественном сознании до наших дней, порождая весьма парадоксальные теории, как философские, так и эстетические.

Достоевский, чье духовное созревание проходило в атмосфере близящейся революции, которую он предчувствовал, предощущал противоречивость революционного процесса, наблюдая современные ему общественные движения, и уловил и выразил в своем творчестве *множественность* тенденций, заложенных в истории и жизни, невозможность выведения предопределяющих все действия человека однозначных решений из исторического опыта. «Можно угадывать, изобретать, предполагать, изучать, мечтать и рассчитывать, но невозможно рассчитать каждый будущий шаг всего человечества в роде календаря» [1],— писал он, ратуя за многосторонний подход к явлениям общественной и духовной жизни.

Он обратил внимание на роль случая, непредвиденного в жизни людей и общества, догадываясь, что между необходимостью и случайностью существует весьма не прямая, не автоматическая взаимозависимость. Подобное понимание и изображение Достоевским жизни в ее истинной многозначности и подвижности, очевидно, и позволило Эйнштейну говорить о том, какую важную роль сыграло творчество русского писателя в выработке его собственной теории и концепции мироздания.

Преодолевая сложившееся в современном ему сознании понимание развития как эволюции по восходящей, без зигзагов и отступлений, без движения по спирали, как подъем от низшего к высшему, Достоевский стремился показать, что реальное человеческое существование, как частное, так и общественное, не укладывается

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, т. 13. Статьи за 1845—1878 годы. М.—Л., Госиздат, 1930, стр. 87.

в эту жесткую схему, обосновывавшуюся позитивистским естествознанием. Потому и проклинал Митя Карамазов различных «бернаров», так как позитивизм и этический утилитаризм не считались с неоднородностью и множественностью потенций, существующих и в душе человеческой и в живой жизни.

Исходный взгляд на мир предопределил и особенности поэтики Достоевского, обновившей традиционный роман и создавшей новые способы изображения человека. Различие поэтики Достоевского с современной ему и последующей поэтикой реалистического повествовательного искусства заключалось не в отходе от принципа гомофонного построения романа и переходе к роману полифоническому, где на равных правах существуют и противоборствуют различные точки зрения на мир, оттесняющие, приглушающие или изгоняющие авторское присутствие из рассказа. Роман Достоевского был и остался авторским романом, начисто лишенным того объективизма, к которому стремился, например, Флобер, желавший вообще устранить малейшие следы присутствия автора из повествования.

Роман Достоевского строился как защита, утверждение авторского взгляда на мир. В эпоху, когда все конфликты предельно обострялись, отношения — социальные, личные, исторические — находили свое выражение в сфере идей, а не только в сфере повседневного бытия, писатель овладел искусством живого воплощения сущностных идей времени в личности героев. Обладая громадными диалектическими способностями, полностью отдавая себе отчет в исключительной серьезности и жизненной важности развернувшейся и идущей в мире борьбы идей, Достоевский показывал, как в обретших живую плоть идеях, ставших личностным достоянием героя, воплощается множественность потенций исторического бытия. Герой Достоевского никогда не превращается в ходячее олицетворение той или иной идеи, но он живет ею, питает ею свое сердце, ум и душу. Таковы, например, образы Раскольникова или Кириллова.

Но Достоевский не был пассивен по отношению к тем идеям, которые он воплощал в своих героях: он был пастырем, мусагетом идей и образов в своих романах

и уверенно утверждал собственную точку зрения, свой взгляд на мир, который, при множестве его субъективных колебаний, был пронизан верой в способность человека и человечества вырваться из скверны, ожесточения, несправедливости и пробиться к достойному человеческому бытию. Идея «золотого века» являлась для Достоевского не только нравственным императивом, но и нравственным идеалом, а не пустым мечтанием. Возникла она у писателя не только из надежд юности, выпестованных фурьеризмом и сенсимонизмом, но из великой веры в силы своего народа, вступившего в пору грандиозных исторических деяний и перемен.

Пристальное внимание к внутреннему миру человека являлось характерной чертой критического реализма второй половины столетия. В романах Достоевского, освещенных тусклым светом ночных огней большого города, пронизанных чадной, промозглой атмосферой петербургских «углов», где кипели могучие страсти, сгорали опаленные неправдой и жестокостью жизни чистые сердца, где из скверны и низости человеческой выползало неверие в возможность всечеловеческого счастья и оно кощунственно отвергалось, где исступленная вера соседствовала с воинствующим безверием,— в романах, где изображалось энергическое проникновение в российскую жизнь нового, буржуазного образа мыслей, где запечатлены были трагические противоречия общественного прогресса,— человеческая психика подвергалась беспрецедентному по своей проницательности анализу. Достоевский исследовал не только сумеречные стороны человеческого сознания, находящегося в различных стадиях аффекта, ибо уравновешенное состояние психики героя интересовало писателя меньше и казалось ему *недраматичным*. Он изобразил борьбу и столкновение различных видов и типов *социальной психологии*, через нее характеризуя и среду, и конфликты, стоявшие в центре общественной жизни.

Герой и среда у Достоевского обычно не разделены — они взаимозависимы, и характеры его персонажей имеют совершенно отчетливую социальную окраску, однако общественная природа героя раскрывается преимущественно через его духовный мир, в борьбе и

столкновении его умственных запросов и интересов с интересами других персонажей. Поэтому высокий *интеллектуализм* романов Достоевского предопределяет их почти *драматургическое* построение: в сшибках точек зрения развивается действие, диалоги движут сюжет, психологические состояния героев определяют завязку или развязку произведения. Достоевский исследовал различные формы и виды отчужденного сознания и те идеи, которые оно порождало, включая идею сверхчеловека у Раскольникова, идею богочеловека у Кириллова и кончая «ротшильдовской мечтой» Аркадия Долгорукова — также отчуждающей человека.

Подобного рода идеи для Достоевского — и в этом отношении он был прав — органически связаны с буржуазным индивидуализмом и несут в себе приметы своего происхождения. Но, изображая крайние формы индивидуализма, анатомируя психику человека, углубляясь в сокровенные тайники сознания, Достоевский, подобно другим критическим реалистам конца века, придавал характерам своих героев черты *самостоятельности* и нередко рассматривал их как чистые феномены, отвлекаясь от исследования условий, их сформировавших. Свидригайлов, Ламберт, и особенно «последний барчонок» Николай Ставрогин, в образе которого, несмотря на его инфернальность, содержится примесь жутко-гротесковой пародии на печоринщину, в своей душе носили приметы роковой извращенности, неслыханной податливости инстинктам.

Изображая характеры «чистых» носителей зла, Достоевский мучительно размышлял над особенностями человеческой природы. Для него была очевидна практическая неосуществимость просветительских надежд на то, что социальные недуги можно излечить путем воспитания человека, развития его умственных способностей, меняя тем самым то общество и среду, в которой человек живет. Слишком разительны были примеры несовпадения нравственного прогресса и роста знаний, накопленных обществом, чтобы усомниться в наличии прямой зависимости между ними.

Воспринимая человека как активное существо, Достоевский отрицал фетишизацию среды и хотел добрать-

ся до истоков причин, извращающих человеческую натуру, делающих человека служителем идеала Содомского. Для Достоевского было ясно, что человек всегда сознает, что он делает, когда отступает от норм морали, законов человечности. Но гораздо труднее было понять и объяснить, почему он так действует, несмотря на постигаемую им самим аморальность собственного действия.

«А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! — признавался один из первых антигероев мировой литературы, — ...я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы... Зло порождает зло; первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого; идея зла не может войти в голову человека без того, чтобы он не захотел приложить ее к действительности; идеи — создания органические, сказал кто-то: их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует...» [1]

Печорин прилагал этот комплекс размышлений к частной жизни, став источником бед для многих людей и никому не принеся счастья. Но те моральные проблемы, которые рассматривал Лермонтов в своем великом романе, в эпоху, когда творил Достоевский, разрастались до проблем общественных. Для Достоевского, как и многих последующих писателей, моральные аспекты деяния, его смысла и направления, его связи с благом или злом, вопрос об источниках отрицательных свойств человеческой натуры и способах их преодоления стали краеугольными, ибо они порождались самой живой жизнью.

Достоевский, исходя из общегуманистических принципов собственного творчества и мировоззрения, стремился найти способы воздействия на человеческую натуру, которая, как он видел и изображал, нередко становилась игралищем темных, неразгаданных сил, средоточием разрушительных устремлений и желаний.

---

[1] М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений, т. 4. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 401—402.

Неподвластность воздействию разума этих сторон человеческой натуры нередко служила Достоевскому аргументом в его спорах с различными социалистическими и анархо-уравнительскими теориями середины века, которым он противопоставлял весьма утопическую систему нравственных и общественных принципов, считая их противовесом негативистски-нигилистическим тенденциям общественной мысли. Но, конструируя свою консервативную позитивную программу организации общества, сложенную из основных тезисов христианской морали — как основы общественной нравственности и почвенничества, как основы общежития, противопоставляя эту программу и капиталистическому прогрессу и взглядам революционных демократов, Достоевский опирался на идеализированный образ крестьянина и крестьянского житейского обихода. Мужик Марей, с его нежной человечностью, осеняющий заблудших русских людей, погрязших в неизмеримой жестокости зверской, переполненной насилием жизни, и зовущий их к миру, к любви друг к другу, незримо стоял за сложными философскими построениями романов Достоевского, за дерзостными взлетами его художественной мысли. Но и свою общественную программу Достоевский не рассматривал как *окончательное* решение выдвинутых историей вопросов. До конца дней своих он продолжал искать формулу добра, которая могла бы удовлетворить людей и стать указующей для человечества.

Сросшаяся с консервативными политическими взглядами *идея народности* питала критическое начало его творчества, сообщая ему могучий разоблачительный пафос и огромное сострадание к униженным и оскорбленным. Даже в таком виде идея народности придавала его произведениям жизненность, а само обращение художника к народу как силе, *разрешающей и развязывающей все* противоречия разума человеческого и истории, отвечало духу времени, ибо в искусстве неотвратимо вызревала мысль о том, что народ является движущей силой прогресса. Она являлась стержневой и для романтической эпопеи В. Гюго «Отверженные», где народ изображался не только как порабощенный исполин, держащий на могучих плечах своих все здание обще-

ственности, но как исполин освобождающийся. Воле господствующих классов, созданному ими для защиты своих узкокорыстных интересов аппарату насилия — государству, армии, полиции, суду и церкви, — народ противопоставлял собственную волю.

Достоевский, высоко оценивая творчество Гюго, писал: «Его мысль есть основная мысль всего искусства девятнадцатого столетия... Формула ее — восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль — оправдание униженных и всеми отринутых парий общества» [1]. Для самого Достоевского совокупность этих жгучих вопросов жизни тоже была основополагающей для всего творчества.

Гюго увидел и изобразил народ и страдающим от лишений, в поте лица добывающим хлеб свой, и народ на баррикадах, с оружием в руках пролагающий себе путь в будущее. Романтическая эпопея Гюго исторически верно отражала *объективную* сторону общественного процесса — возрастание роли народных масс в социальной жизни общества.

В соответствии с духом романтического метода Гюго универсализировал характеры героев своей эпохи. Каждый из них был олицетворением какого-либо принципа, поглощавшего в них частно-человеческое, индивидуально-конкретное и придававшего их образам несколько отвлеченную всеобщность. Так, Жан Вальжан становился персонификацией добра и добродетели, Жавер — фанатичного исполнения долга, Тенардье — низости и подлости и т. д. Конфликты в «Отверженных» строились по принципу романтической антиномии — борьбы несовместимых начал: добра и зла, жестокости и милосердия и пр. Поэтому объективная правда истории нашла у Гюго еще несколько абстрагированное выражение, сообщавшее «Отверженным» пафосную плакатность, говорящую, однако, о глубоком демократизме писателя.

И в «Тиле Уленшпигеле» Шарля де Костера, где народ рассматривался и изображался как жизнесозидаю-

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, т. 13. Статьи за 1845—1878 годы, стр. 526.

щее, движущее историю начало, характеры и образы героев приобретали *символическое* значение, также превращаясь в олицетворение тех или иных сторон народной души. Эпичность этих крупнейших созданий западноевропейского искусства, выраставшая из их народности, по своей природе относилась к тому роду эпического, когда *общая идея*, лежащая в основе произведения, не находит индивидуально-неповторимого воплощения в характерах действующих лиц.

У Достоевского персонажи весьма индивидуализированы, и каждый из них наделен резко определенным личным характером, который исследуется писателем подробно и показывается в неповторимых частностях, которые порой как бы затемняют безличный ход жизни, ее объективное развитие, чьи конфликты и составляют фундамент психологических коллизий, раздиравших души героев произведений писателя. Скрытая за взрывами индивидуальных страстей и чувств, сложнейших душевных переживаний героев, *объективная закономерность происходящего* составляла сущность эпического у Достоевского. Но общее и частное у него не находятся в равновесии: частно-индивидуальное, мнимо исключительное (ибо при всей своей внешней исключительности преступление Раскольникова, или убийство старика Карамазова, или трагедия Настасьи Филипповны — явления типические) как бы поглощает жизненно-конкретное содержание его произведений. Поэтика «психологического реализма» Достоевского была приспособлена к исследованию и художественному раскрытию особенностей социальной психологии в большей мере, нежели к анализу и изображению повседневности жизни народных масс и лежащих в ее основании подлинных социальных конфликтов.

Полнота жизни народной раскрыта была Толстым, в творчестве которого эпическое начало реализма зиждилось на равновесии индивидуально-психологического содержания образа героя и жизненно-исторической сферы его действия, обрисованной с исчерпывающей конкретностью. Эпичность толстовского реализма вырастала из народности его искусства, ибо он, по определению Ленина, «...сумел с замечательной силой передать на-

строение широких масс, угнетенных современным порядком, обрисовать их положение, выразить их стихийное чувство протеста и негодования»[1]. В произведениях Толстого, отражавших сознание патриархального крестьянства, вступившего в период ломки социальных отношений, в эпоху буржуазно-демократической революции, переросшей за относительно короткое время в *революцию социалистическую*, настроения и взгляды широких народных масс находили *прямое и непосредственное* выражение, что было ново для искусства XIX столетия.

Народность толстовского творчества способствовала укреплению эпичности реализма, важнейшего его качества, которое стало утрачивать западноевропейское реалистическое искусство второй половины XIX века.

Томас Манн, отмечавший, что в толстовской прозе господствует стихия эпоса, писал: «Я имею здесь в виду гомеровскую стихию, древнее, как мир, искусство повествования, тесно слитое с природой, во всем его наивном величии, во всей его телесности и предметности, непреходящее здоровое начало, непреходящий реализм»[2]. Сказанное верно, но нуждается в уточнении. Эпичность толстовского творчества, родственная гомеровской по своей мощи, разумеется, была по своей природе иной. Для Гомера, как и для классического эпоса вообще, преимущественный и единственный интерес представляло изображение объективности мира. Поэтому, например, описание щита Ахилла — этого редкостного изделия бога Гефеста — вызывает у него большее вдохновение, нежели, скажем, описание терзаний Андромахи, провожающей Гектора на смертный бой. Для аэда слезы и плач женщины, теряющей супруга, — явление обычное, ординарное; он рассказывает о нем, потому что эпическое повествование требует полноты передачи событий и происшествий, а не потому, что он задался целью раскрыть психологическое состояние троянки — одной из участниц защиты города.

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 20.

[2] Т. Манн. Собрание сочинений, т. 10. М., Гослитиздат, 1961, стр. 251.

Классический эпос не интересуется индивидуальностью — его увлекает и завораживает само течение событий, в котором отдельный человек растворяется, как крупица соли в полноводной реке. Гегель справедливо указывал на то, что «...в эпосе аспект внутренней жизни отступает при осуществлении целей на задний план, и игре внешних событий оставляется вообще более широкое поле действия» [1].

Для Толстого объективный ход жизни, ее неотвратимое течение также есть важнейшая сфера изображения. Исторические конфликты, потрясшие и переменившие судьбы народов, гигантские столкновения огромных людских масс, частная жизнь частного человека в ее драматизме, ложь официальной морали правящих классов, церковь, армия, государство — на все испытующе смотрели правдивые его глаза, и слух его был отверст зовам мира. Большое и малое — колдовство лунной ночи и радостное ощущение хорошо сделанной работы, мелкие подробности крестьянского обихода, цвета и запахи летнего разнотравья, нечеловеческий рев сражения и разноголосый гул светской гостиной, шорохи весеннего льда и перекличка голосов арестантов, бредущих по этапу,— сливалось у него в цельную картину мира, овеянную дыханием эпоса. Великая творящая, властная сила жизни вытесывала глыбы его фраз — столь внешне тяжеловесных и громоздких и столь гармоничных; она придавала необычайную зримость его образам — объемным, непререкаемо достоверным. Но, передавая плотскую объективную сторону бытия, проникая в его тайники, Лев Толстой с не меньшей ясностью изображал и душевную жизнь человека.

В необычайно многостороннем анализе психики человеческой, раскрытии ее богатства и оттенков, реальных противоречий и самых тонких, еле уловимых и объяснимых ее движений, при одновременной передаче полноты объективных жизненных процессов, и заключается *своеобразие эпического* у Толстого, *вытекавшее из народности его искусства.*

---

[1] Гегель. Сочинения, т. XII, кн. первая. М., Соцэкгиз, 1938, стр. 231.

Толстой, описывая как истинный эпик, как он говорил, «роевую», общую жизнь людей, не растворял индивидуум в бытии: личность его героев обладает самостоятельной ценностью и представляет собой свой замкнутый мир, сквозь который, однако, течет неиссякаемый поток жизни, соединяющий разнородные частицы, атомы истории — чем являются отдельные индивидуумы — в целое, именуемое обществом. В огромной массе людей, которые трудом своим создают блага жизни, в тех, кто сражается и умирает в битвах, повинуясь воле правителей, кто сгибает свою спину у горна или над плугом, кто сеет, жнет, добывает уголь и руду, строит заводы и дворцы, — в миллионных массах, забитых, обманутых, ограбленных, изнуряемых сверхсильной работой тружениках — Толстой видит совокупность личностей.

Интересы Ивана, Петра, Марьи — их отдельные воли, желания, чувства, помыслы, надежды образуют желания, волю, надежды и помыслы той исторической силы, которая именуется народом. Ее невозможно понять, не поняв и не познав духовной и нравственной сути *каждого человека* из народа. Поэтому для Толстого без исследования психической жизни индивидуума невозможно изучение, анализ и изображение жизни общества, ибо разные его классы — богатые и неимущие люди, культура и искусство, власть и насилие, понятие о добре и зле, религия и государственность — все то, что составляет содержание жизни исторической эпохи, зависит в конечном итоге от волеизъявления народа, а следовательно, и от волеизъявления отдельного человека из народа.

Толстой сделал огромный шаг вперед в изображении народа — шаг, без которого нельзя представить себе развитие реализма нового типа, а именно реализма социалистического. Для Толстого человек из народа — в первую очередь и преимущественно крестьянин — не есть объект стороннего наблюдения, сочувствия и сострадания, каким он был для Тургенева или Лескова; не есть он и тот бездушный собственник, одержимый жаждой накопительства и полуживотными инстинктами, каким его рисовали западноевропейские писатели — реалисты и натуралисты, хотя власть тьмы над народным

сознанием была изображена Толстым с неотразимой правдивостью. Для него человек из народа не был также и тем иконописным страстотерпцем, каким живописали его русские народники и французские популисты, хотя и Толстому была далеко не чужда идеализирующая мужика тенденция. В основе изображения народных характеров у Толстого — и *в этом отношении* ему близок, пожалуй, только Глеб Успенский, один из умнейших русских писателей,— лежит верное понимание и знание реальных, истинных противоречий жизни, сформировавших эти характеры. Люди из народа — будь то Тихон Щербатый или Ерошка, солдат Авдеев или безымянные персонажи поздних толстовских произведений — странники, нищие, разорившиеся мужики, доведенные до крайней степени отчаяния и озлобленности, редкие справные хозяева — не отличаются по своей духовной содержательности от представителей образованных, привилегированных классов и сословий и превосходят их своей нравственной цельностью, чистотой и силой.

На почве, глубоко вспаханной плугом толстовского реализма, произрастал необычный посев. Без принципиально нового метода изображения народа, введенного в мировое искусство Толстым, умевшим смотреть на общество, историю и собственническую цивилизацию и глазами художника, стоящего на вершине общеевропейской культуры, и глазами самого народа,— невозможен был *горьковский этап изображения народного характера, находящегося в процессе становления революционного самосознания.* Толстовская традиция органически влилась в литературу социалистического реализма, и многие образы литературы социалистического общества не могли бы возникнуть без толстовского опыта. Трудно, например, представить себе шолоховскую Аксинью без толстовской Марьяны, а без Тишки Щербатого — фадеевского Морозку.

Известно, что Толстой связывал свое творчество с новым периодом развития реалистического искусства и указывал, что в произведениях, порожденных этим новым периодом, «...интерес подробностей чувства заме-

няет интерес самых событий»[1]. Эта характеристика не означала, что Толстой отрицал событийность как содержательный элемент художественного произведения. Его собственные романы и повести густо насыщены событиями. Драматизм «Войны и мира» вырастал из гигантских по своим масштабам событий истории, подчинявших себе частную жизнь героев эпопеи. Чрезвычайно богат событиями сюжет «Хаджи Мурата», событийно действие «Власти тьмы», не говоря уже об «Анне Карениной» или «Воскресении». Однако нигде — ни в крупных, ни в мелких произведениях Толстого — события, которые, например, в романах Бальзака или Диккенса сами по себе двигали сюжет и развивали действие, не изображаются вне их влияния на внутренний мир человека. Перипетии судьбы Вотрена и Люсьена де Рюбампре, или тайны, опутывающие Артура Кленнэма в «Крошке Доррит» Диккенса, или приключения теккереевских героев — Барри Линдона и Филиппа — имеют самостоятельный интерес и значение. У Толстого события способствуют тому, чтобы сообщить реалистическую достоверность повествования и раскрыть духовное содержание характера.

В прозе Толстого психологический анализ не только дополняет и углубляет социальный анализ, но и сам становится орудием исследования общества. Поразительная по своей исторической точности и пафосу отрицания и критики характеристика Николая в «Хаджи Мурате» сделана методом психологического анализа. Исследование внутреннего облика царя, раскрытие мотивов его поведения и поступков, изображение смены его душевных состояний, постоянного позирования и привычного лганья самому себе явилось одновременно исследованием и социальной сущности деспотизма. Подробная передача размышлений и переживаний умирающего Ивана Ильича, предельная откровенность самораскрытия и самоанализа героя служат средством беспощадно критического изображения общества и среды, где была прожита Иваном Ильичом его столь

[1] Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 46. М., Государственное издательство «Художественная литература», 1934, стр. 188.

нечистая, неплодотворная, неправедная и столь типичная для нечистого и неправедного общества жизнь. Превратив психологический анализ в одно из важнейших средств раскрытия социальных противоречий общественной жизни, Толстой необычайно обогатил мировое искусство, открыв новые эстетические и аналитические возможности реалистического метода.

Приемы психологического анализа у Толстого сложны и гибки, самый способ психологической характеристики персонажей не утратил у него стихийного историзма. Если у Достоевского напряженность психологических переживаний героев сопровождалась их лихорадочно-взвинченным душевным состоянием, то у Толстого изображались различные *естественные* психологические состояния героев. Характер и переживания героя у Толстого всегда социальны, то есть несут в себе явные признаки своего генетического сродства и со средой и со своим историческим временем. Поэтому душевные движения его героев могли отражать и отражали движения и противоречия общественной жизни, а не только игру и смену настроений, борьбу и столкновение чувств и желаний замкнутой в себе личности.

Для Толстого, ощущавшего приближение краха собственнической цивилизации, сознававшего неправедность, неестественность и ненормальность существующих отношений между людьми, общество не было статическим, неподвижным образованием. В отличие от натуралистов, он во всех областях общественной жизни прозревал неуклонное *движение истории*, тот «непреложный ход целого», изображение которого Гёте в свое время считал главной задачей реалистического искусства. Правда, консервативная сторона сознания Толстого побуждала его порой рассматривать *причинность явлений* как их фатальную обусловленность, как силу, стоящую вне человека и им не постигнутую и непостижимую. Это воззрение на историю возникало у Толстого и под воздействием процесса отчуждения, будучи типичной иллюзией, порождаемой этим процессом; однако оно не могло воспрепятствовать тому, что явления жизни Толстой изображал в их беспрерывном столкновении и развитии. Поэтому и в психологических переживаниях

героев, в их внутренних душевных состояниях Толстой стремился передать ту непрерывную, постоянную работу мысли и чувств, которая идет в человеческом сознании.

Реалистическое искусство и до Толстого уже искало средства проникнуть в тайное тайных души человека. Лоренс Стерн и Руссо решительно включали в повествование психологический элемент, но их метод изображения внутреннего мира человека был *описательным.* Хотя Руссо, например, вел изложение от своего лица, однако он как бы стоял в стороне от объекта описания, и поэтому его «Исповедь» больше поражала откровенностью рассказа, нежели погружением в стихию человеческого «я». Самый процесс зарождения, развития и борьбы различных эмоций и мыслей непосредственно в душе человека еще был недоступен тогда искусству.

Стендаль сделал крупный шаг вперед в раскрытии богатств душевной жизни героев. Его герой действует, мыслит и поясняет свои мысли и поступки. У него уже слышен внутренний голос Жюльена. Но это еще *автокомментарий* героя к происходящему. И лишь у Толстого внутренний монолог стал раскрывать непосредственный *процесс самодвижения мышления* и сложной работы чувств. Этот способ психологической характеристики стал новым художественно выразительным средством искусства. Он необычайно обогатил изображение: без таких поразительных по своей психологической правдивости сцен, как сцена смерти ротмистра Праскухина, «музыкальный» сон Пети Ростова или предсмертный внутренний монолог Анны Карениной, картина жизни была бы значительно беднее и события ее не были бы осознаны писателем с необходимой полнотой.

Внимание Толстого к психологическому анализу было не случайным и вызывалось объективными явлениями действительности, ибо усложнение общественной жизни человека усложняет и его духовный мир. Множество новых фактов входит в сферу его внимания, охватить которые он может, лишь развивая свою способность ассоциировать разнородные явления, и поэтому ассоциативность мышления становится характернейшей чертой современного сознания.

Толстой уловил стремление мышления к усилению своей ассоциирующей способности и передавал эту жизненно верную черту времени, однако не абсолютизируя ее и не превращая ее в универсальный принцип психологической характеристики и художественного изображения психических процессов. Открытые им приемы передачи внутреннего состояния человека были универсализированы в школе «потока сознания», где разорванная психика человека, непрекращающиеся внутренние монологи должны были опровергнуть реальность бытия и отчужденное сознание человека представить как истинную и единственную реальность мира. У Толстого внутренний монолог углубляет изображение реальности. Совершенствуя методы психологического анализа, Толстой при изображении персонажей прибегал к способу *разложения* впечатления от той или иной личности на отдельные впечатления, которые они вызвали у героев. «Нужно описывать, как отражается то или другое на действующих лицах» [1],— твердо указывал Толстой.

Главный герой или центральный персонаж в его произведениях изображается через множественность восприятий его разными действующими лицами повествования. Затем, *типизируя* характер, Толстой пользовался приемом *сложения* уже выявившихся в суждениях, оценках и внутренних впечатлениях героев разнородных впечатлений от типизируемого персонажа. Таким образом, при внешней субъективности характеристики действующего лица через восприятия его другими персонажами произведения, создавалось *объективное* суждение о нем, ибо типизированный герой характеризовался многосторонне, а следовательно, и полно. Толстой всегда типизировал свои персонажи, резко подчеркивая в них характерные для существующих общественных отношений психологические и социальные черты и свойства.

Огромная галерея типичных образов создана им: крестьяне — бедняки и зажиточные, батраки и кулаки, нищие, странники, светские прожигатели жизни, про-

---

[1] Л. Толстой. Об искусстве и литературе, т. 1. М., «Советский писатель», 1958, стр. 319.

винциальные и столичные помещики, солдаты и офицеры, слуги, судейские крючки и адвокаты, светские дамы и проститутки, работники и купцы, аристократы и государственные деятели — *живая стихия российской жизни* в ее кипении, в ломке устоявшихся привычек, взглядов, отношений, в ее *неуклонном движении к революции* в основных своих чертах была обобщена и типизирована Толстым.

Психологическая прозорливость, сочетавшаяся с верным пониманием мотивов поведения человека, органическая связь внутреннего мира героев с социальной средой позволили писателю рассматривать и изображать процессы, шедшие в их душах, как объективизацию, то есть истинное и точное отражение реальных процессов, шедших в самой жизни. Толстой не коллекционировал в своих произведениях фактов социальной несправедливости и ужасного положения трудящихся, как это делали натуралисты. Бедственное положение низов было естественным фоном, *историческим подтекстом* его произведений. Изображая *постоянную* борьбу между справедливостью и несправедливостью, которая составляет содержание жизни, Толстой прослеживал столкновение этих начал в обществе и в душе человека.

Справедливым и истинным он считал то, что нужно, полезно для народа, то, что укладывается в круг народных представлений; неправедным и несправедливым для него было все то, что противоречило нуждам и житейским воззрениям трудящегося человека. Поэтому критика собственнического общества выступает у него в этической форме. Этике и нравственности имущих классов он противопоставил этику и нравственность неимущих классов; оценивая всю систему социальных отношений, частную и общественную жизнь людей трезвым и наивным взором трудящегося человека, Толстой обнаружил, что все принципы, на которых зиждилась собственническая цивилизация, ложны, неестественны, ненормальны и бесчеловечны. Обнажая истинную ее сущность, срывая все и всяческие маски, Толстой бескомпромиссно критиковал эгоизм в человеке, сосредоточенность человека на частном интересе, осуждал разобщенность людей.

Не имущественные противоречия, не борьба отщепенцев буржуазного общества за свою долю добычи, не тлетворное, разрушительное влияние инстинктов и наследственности на человека составляют основу конфликта в произведениях Толстого, в отличие от конфликтов произведений западноевропейских писателей. Типично толстовский конфликт — нравственный, а весь огромный материал жизненных наблюдений, фактов, сведений, обычно переполняющий произведения Толстого и сообщающий им неотразимую достоверность, привлечен для того, чтобы отчетливее выявить, заострить, обнажить с предельной прямотой нравственные основания конфликта. Это не значит, что жизненный материал имеет второстепенное значение в повествовании: реалистический анализ дает возможность Толстому выявить неправильность устройства общества, враждебность общества такого, какое оно есть,— с его лживой и бесчестной официальной моралью, с узаконенной несправедливостью, с огромным аппаратом насилия — тюрьмами, судом, армией, полицией, государством,— освященным церковью, с разделением на бедных и богатых, угнетателей и угнетаемых,— враждебность его человеку, нормальным естественным человеческим отношениям. Общество, такое, как оно есть, уродует и извращает человека, делает его рабом эгоизма, воспитывает в нем не любовь к ближнему, а ненависть.

Нравственный конфликт составляет основу и «Власти тьмы», и «Анны Карениной», и «Воскресения», и «Крейцеровой сонаты», и «Отца Сергия», не говоря уже о более мелких произведениях писателя. Исследуя и изображая противоречия личной и общественной нравственности, Толстой приходил к выводу, что она *изжила* себя не только потому, что ее нормы и принципы противоречат здоровым, *естественным* движениям человеческого сердца, но и потому, что изжили себя ее социальные основания и те формы, в которые отлились отношения между людьми в результате исторического прогресса. Изображение изжитости, неправильности, неестественности существующих общественных отношений становится главной особенностью всех поздних про-

изведений писателя, подтверждая высокий *историзм* его творчества.

Еще звонили колокола бессчетных церквушек российских деревень, где служились молебны во здравие царской фамилии, еще незыблемыми казались основания империи, охраняемые кнутом и штыками, еще всесильным был жандармский корпус и обыватель полагал, что вся его жизнь проходит под надзором недреманного ока, еще всходили как на дрожжах бесчисленные акционерные компании и либеральные профессора и адвокаты разглагольствовали о праве и преимуществах парламентского конституционного строя. Еще лился елей и яд со страниц катковских изданий, а Суворин закладывал фундамент российской желтой прессы, еще вымирали от голода целые губернии, а мужиков учили ружейным приемам с тем, чтобы погнать их умирать на маньчжурские, а позже на галицийские поля. Еще беззаботно чувствовали себя концессионеры, вгрызшиеся в щедрую донецкую землю, жиревшие на бакинской нефти, и не оскудевала рука иностранных заимодателей, стремившихся поддержать тощающие финансы империи. Еще росли дивиденды заводчиков в то время, когда миллионные массы людей разных национальностей не имели элементарных человеческих прав, а крестьяне и рабочие прозябали в неслыханной нужде. Но уже здание империи потрясла героическая борьба народовольцев. Мир, затаив дыхание, следил за тем, как на востоке разгорается огонь великой революции. Уже проходили по стране, как знак грядущих потрясений, грандиозные забастовки пролетариев; уже прорывались наружу вспышки гнева народного — деревня клокотала, и не за горами было то время, когда запылают помещичьи усадьбы. Уже в недрах рабочего движения Ленин выковывал партию нового типа — тот рычаг, которым большевики перевернули Россию, указав человечеству путь в будущее. Действительно, система общественных отношений в России изжила себя, и революционное ее изменение было неизбежным.

Толстой в критике капитализма, неправедных, ненормальных оснований человеческих отношений был бескомпромиссен. Исследуя различные общественные

институции — семью, казенную церковь, суд, полицейско-классовое государство, он доказывал необходимость и неизбежность их *коренной ломки*, так как они служат порабощению и угнетению человека. Он требовал ликвидации *земельной собственности*, и его идеалом было создание общежития свободных и равноправных мелких крестьян взамен классового государства. Признание Толстым необходимости слома собственнических общественных отношений — объективный вывод из его критики капитализма — совпадало с тем выводом, к которому приходила социалистическая мысль, и Толстой, по существу, ставил в своем творчестве те же вопросы общественного развития, которые решал социализм. Весь огромный жизненный материал, заключавшийся в произведениях Толстого, вся сумма сосредоточенных в них наблюдений над действительностью ратовали за необходимость замены бесчеловечных общественных отношений иными, основанными на гуманных принципах.

Творчество Толстого отразило стихийный процесс нарастания революции, и писатель, ощущавший неизбежность близящихся исторических перемен, подвергал многосторонней критике общество. Многосторонность критики предопределила стремление Толстого охватить и закрепить в слове крупные, главенствующие черты жизни. Стремление это проявилось не только в насыщенности его произведений фактами, но и в самой художественной ткани повествования. Огромные периоды толстовской прозы, сложное построение его фразы с обилием придаточных предложений, с преизбытком эпитетов и определений указывали на тяготение писателя к синтетическому охвату действительности, многосторонности характеристики образов героев и полноте исследования исторических связей. Однако его изображение жизни и истории улавливало *не все* реальные, ведущие *тенденции общественного развития.*

Синтетическую картину общественной жизни способно было дать лишь *революционное сознание*, воспринимающее и исследующее действительность в совокупности и богатстве форм, оттенков, методов борьбы *всех* классов, выявляющее *генеральную тенденцию общественного развития.* Что касается Толстого, то у него,

как отмечал В. И. Ленин, «обличение капитализма и бедствий, причиняемых им массам, совмещалось с совершенно апатичным отношением к той всемирной освободительной борьбе, которую ведет международный социалистический пролетариат»[1].

Настроения примитивной крестьянской демократии сообщали его мировоззрению и произведениям не только могучий пафос критики и разоблачения неправедного общественного устройства, но и черты пассивности, а его героям из народа — покорность, которую воспитывали в народных массах века эксплуатации и порабощения. Гуманистический идеал Толстого, патетическая и великая *хвала любви*, как естественной основе человеческих взаимоотношений, проступала в его творчестве в созерцательных формах, в виде проповеди непротивления — низшей, пассивной стадии действия. Предрассудки крестьянской демократии сообщали его мировоззрению консервативную окраску, толкая на тертуллиановское осуждение разума, прогресса, «суеверия науки», на аскетическое осуждение плоти. При всей органической близости к народу, в мировоззрение Толстого под воздействием процесса отчуждения проникла характерная для отчужденного сознания иллюзия: индивидуальное частное деяние человека, изолированное и отделенное от деятельности человеческого коллектива,— внутреннее нравственное самосовершенствование личности — Толстой рассматривал как реальный способ разрешения общественных противоречий и средство изменения ненормальных отношений между людьми. Иллюзия эта, придававшая общественным воззрениям Толстого утопичность, была одной из наиболее типичных иллюзий демократического сознания XX века. Ее можно обнаружить в «Жан-Кристофе» Роллана, в пьесах Б. Шоу, в мировоззрении и творчестве почти всех крупных критических реалистов нашего века.

Однако новаторская природа его реализма преодолевала консервативную сторону его учения. Творчество Толстого начинало новый этап в развитии критического реализма. Если до Толстого реалистическое искусство

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 21.

исследовало и изображало взаимоотношения личности и общества, структуру общества, судьбу личности, вступающей в столкновение с обществом, то для толстовского реализма, как и *для реализма XX века, объектом исследования и изображения стала судьба самого общества.* Поставленный Толстым жгучий вопрос: как жить человеку в обществе, где господствуют неправда, несправедливость, жестокость, насилие, где огромные массы людей порабощены и лишены элементарных прав? — входит в XX век как основная этическая проблема реалистического искусства. Мысль о неизбежности изменения существующих общественных отношений — главенствующая для толстовского творчества — начинает проникать и в западноевропейский критический реализм.

Вступивший в конце XIX века в ожесточенную борьбу с натурализмом и декадентскими направлениями искусства, реализм в начале нашего столетия начал обретать силу, включая в сферу изображения новые, необычные и неведомые веку ушедшему факты и противоречия жизни.

Нет, не чувство благополучия, покоя и прочности жизненных устоев принесло с собой новое столетие, но чувство неустойчивости, зыбкости и непрочности тех оснований, на которых зиждилось капиталистическое общество. Историческое содержание века двадцатого определяла и определяет величайшая революция в мировой истории — трудная, сложная, мучительная, величественная по своим масштабам смена различных систем общественных отношений — процесс перехода от капитализма к социализму. Этот процесс определил все черты и особенности новой эпохи исторического развития; он вызвал общий кризис капитализма, резкое обострение классовой борьбы, поляризацию общественных идей.

Содержание истории XX века определили углубление общественных противоречий, огромное развитие сил социализма, стимулировавшее бурный рост антиимпериалистического национального движения в колониальных и полуколониальных странах, начало распада колониальных империй, а равно и всей системы колониализ-

ма. Для XX века характерен гигантский рост рабочего движения, исчерпанность классических форм буржуазной демократии, переход буржуазии к террористическим способам сохранения своей власти, к диктатуре финансово-промышленного капитала. Историческое содержание XX века определил подъем к активному социальному творчеству миллионных народных масс и повсеместное распространение идей коммунизма.

Первая мировая война обнажила зияющие противоречия капитализма, империалистической стадии его развития. Октябрьская социалистическая революция открыла новую эру в истории человечества и необычайно убыстрила общий кризис капитализма. Относительно ровное и спокойное развитие буржуазного общества стало в XX веке не только убыстренным, но и *катастрофическим*. Все виды идеологии, все формы сознания непосредственно ощутили катастрофичность исторического процесса. Собственно буржуазная идеология перед лицом нарастающих классовых противоречий проводила широкую духовную мобилизацию. Из философских архивов была извлечена расистская теория Гобино, провозглашавшая аристократическое превосходство белой расы над всеми другими расами и ее право на насилие. Свое истинное признание получила философия Ницше, и ее агрессивные идеи легли в основу апологии войны и рабства масс. Освальд Шпенглер, предсказывая закат Европы — Европы буржуазно-демократической, или, как он выражался, «манчестерской», призывал правящие классы к «твердости» и расчищал дорогу для диктатуры империалистической реакции.

Буржуазная художественная литература с бесстыдной откровенностью восславляла низменные чувства, жестокость и насилие, создавая образ сильного и весьма примитивного героя — образ повелителя и властелина, шагающего по колено в крови к своей цели, попирающего «цветные» народы, героя, свято стоящего на защите устоев капитализма. «Сильную» личность прославлял колониальный, военный и социальный роман — Фаррер и Киплинг, Д'Аннунцио и Версгофен. Но за трескучей апологетикой капитализма, сдобренной мистикой и иррационализмом, крылся страх идеологов буржуазии

перед народными массами, ужас перед близящейся и неизбежной ломкой существующих общественных отношений.

Для критических реалистов катастрофичность исторического процесса также была очевидной. Все творчество столь крупного писателя, как Герберт Уэллс, например, пронизано ощущением того, что огромные катаклизмы раздирают современную цивилизацию. Столкновение человечества с паукообразными пришельцами иных миров, едва не поработившими людей и не уничтожившими земную культуру; кровавые взаимоотношения выродившихся классов будущего — элоев и морлоков; беспощадные бои имущих с неимущими, народа и властителей на движущихся улицах городов грядущего; ожесточенная истребительная борьба в воздухе между великими державами, ставящая под угрозу самое существование цивилизации,— мрачная и безнадежная фантастика романов Уэллса возникала в атмосфере нарастания и обострения противоречий буржуазного общества. И в жизнерадостную стихию произведений Джека Лондона органически входили преисполненные трагизма картины непримиримой борьбы пролетариев с финансовой олигархией в «Железной пяте» или картины распада буржуазного порядка под ударами всеобщей забастовки в «Мечте Дебса».

Не только в область фантастики, где конфликты нарочито укрупняются и заостряются, но и в повествовательную прозу, исследующую и изображающую жизнь в ее реальной конкретности, проникало ощущение катастрофичности бытия. Само повседневное существование человека в его привычной обыденности, в чередовании рождений, супружеств, мирных смертей у домашнего очага, в смене трудов и дней оказалось втянутым в игру исторических сил, производящих глубинные и необратимые изменения в устоях этой размеренной жизни. Насыщенные драматизмом семейные хроники стали превращаться в широкие картины упадка и распада сложившегося порядка вещей. Таково содержание и «Будденброков» Т. Манна, и «Саги о Форсайтах» Голсуорси — этих монументальных произведений критического реализма XX века. Но, как и в фантастических рома-

нах Уэллса, в них буржуазная культура и историческое бытие буржуазии еще объединяются с общечеловеческим бытием и культурой, и поэтому закат и упадок буржуазии как класса рассматривается как упадок цивилизации вообще. Критическое начало, активно присутствовавшее в этих эпопеях, еще не сочеталось с представлением о возможности иной, не буржуазной перспективы исторического развития, которая предстала перед Манном и Голсуорси в годы после Октябрьской революции.

Новые явления общественной жизни, обнажившаяся и обострившаяся ее противоречивость, ее алогизм, несоответствие норм и принципов официальной морали и нравственности реальной жизненной практике, а установлений буржуазной демократии — повседневному опыту понуждали художников-реалистов искать новые способы обобщения необычайно текучей, переменчивой жизни.

Критические реалисты XX века широко прибегали к гротеску, гиперболизации изображения, стремясь при посредстве парадоксальности образной системы передавать парадоксальность самой жизни. На гротеске и парадоксальном развитии характеров и сюжетов была основана драматургия Бернарда Шоу, резко критиковавшая ханжескую мораль, обнажавшая лицемерие и противоречия, свойственные имущим классам, срывавшая маски с буржуазной респектабельности.

Гротеск является чрезвычайно сильным орудием социальной критики у Генриха Манна, который создал целую галерею портретов озлобленных немецких филистеров и обывателей, увенчав ее образом «верноподданного» Дитриха Гесслинга, типичные черты которого он подчеркивал и обобщал, прибегая к способу заострения и реалистического сгущения объективных качеств и особенностей социальной психологии немецкого бюргерства эпохи империализма. И в романе «Голова», где Манн бескомпромиссной критике и разоблачению подвергал немецкую военщину, национализм и агрессивность немецкой буржуазии, он, отходя от внешнего жизнеподобия, сгущая черты своих героев, типизировал их, прибегая к гротеску, и достигал при этом высокой худо-

жественной выразительности. Ирония, гротеск и парадокс определяют и поэтику Анатоля Франса, чье творчество завершало развитие западноевропейского критического реализма XIX столетия и вобрало в себя его идеи и общественные идеалы.

Опираясь на заимствованное у Ренана представление о прогрессе как результате «естественного хода вещей», Франс прослеживал в своих произведениях те изменения, которые внес этот ход вещей в современное ему общество. Свойственная критическому реализму предыдущего этапа идея развития была для Франса отнюдь не чужда, но в его творчестве она была осложнена новым кругом идей, вошедших в общественное сознание в начале XX века, сильнейшее воздействие которых писатель испытал на себе. Скептические представления о возможностях общественного развития возникли в его творчестве также и под воздействием процесса отчуждения.

В отличие от своих предшественников, многосторонне *изображавших* общественную и частную жизнь своего времени в полноте бытовых деталей и подробностей, Франс изображению как таковому предпочитал *размышление*, повествованию — аналитическое исследование нравов и соединял художественное воспроизведение действительности с ее философской интерпретацией, образность художника с точным, не претендующим на образность письмом философа-аналитика, скептическую мудрость мыслителя — с простодушием и лукавой наивностью прирожденного рассказчика. Плодом смешения этих разнородных элементов была его сверкающая, ироничная и внутренне доброжелательная по отношению к человеку и людям интеллектуальная проза, равно подходящая и для философского трактата, и для сатирического романа, и для нравоучительной новеллы. Интеллектуализм франсовской прозы опирался на огромную культурную оснащенность писателя, и то значение, которое он придавал вопросам культуры в самом широком и универсальном смысле слова, было отнюдь не случайным.

Наблюдая повсеместное падение культуры в современном ему обществе, равнодушие буржуа к культуре,

которая, по существу, враждебна его узкокорыстным интересам,— Франс *защищал* культурные ценности как общечеловеческое достояние от примитивизма собственника, превращающегося неуклонно и сравнительно быстро в «двуногое животное» (Мопассан), в потребителя и приобретателя этих ценностей. Защита культурных ценностей сочеталась у Франса с защитой гуманизма. Однако идея гуманизма, которую Пушкин, вводивший ее в искусство, соединял с идеей свободы и освободительной борьбы, у Франса и ряда других крупных художников-реалистов XX столетия, даже связанных с демократическими движениями века, первоначально существовала как самостоятельная, мнимо независимая от освободительной борьбы идея.

Надо воздать должное Франсу: в процессе своего духовного развития он весьма решительно преодолевал иллюзию о созерцательной природе гуманизма, но в произведениях, связанных с кругом идей, наиболее полно раскрывшихся в «Саде Эпикура», он рассматривал гуманизм как прибежище мысли и культуры, а не как знамя борьбы и действия. Буржуазному сознанию начала XX века вообще было свойственно отделять действие от созерцания, мысль от деяния. «Чистая мысль» пренебрегала прозаичной действительностью, человек действия, образ которого культивировался массовой литературой, пренебрегал мыслью. Утонченный эстет Андре Жид настойчиво противопоставлял «чистое созерцание» «чистому действию», стремясь не вмешивать мысль в разрешение практических задач жизни, отводя мысли область умозрения и абстракции, а теорией «чистого действия» оправдывая своеволие личности. Впоследствии он этой теорией оправдывал и собственное духовное приспособленчество к политической реакции.

Анатоль Франс разрушал искусственную антиномию между мыслью и действием. Уже старый и почтенный гуманист Сильвестр Боннар идет на «преступление» против норм официальной морали ради спасения человека, а почтенный латинист, кабинетный ученый, гуманист до мозга костей господин Бержере сначала восстает против рутинности обывательского существования, а затем включается в общественную борьбу, целью своей

ставившей разгром клерикального, националистически-милитаристского заговора реакции, пытавшейся захватить ключевые позиции в Третьей республике.

Идею гуманизма Франс стремился сочетать с социально направленным действием, с борьбой за освобождение человека от религиозных, националистических и прочих предрассудков. Исследуя современное ему общество, писатель обнажал его реальные противоречия: он показал, что церковь, армия и государство есть орудие защиты не общенациональных и общенародных, а своекорыстных интересов правящих классов, спекулирующих на биржах, ведущих кровопролитные колониальные войны, охраняющих при посредстве буржуазной демократии — этой жалкой пародии на народоправство — свои привилегии.

Зрелище господствующей в обществе несправедливости, неразумия, жестокости нередко ввергало писателя в пессимизм, заставляя сомневаться в возможности переделать человеческую натуру, улучшить ее и улучшить общество. Эти противоречия сознания писателя не могли, однако, закрыть перед ним движение истории и не воспрепятствовали его поискам реальной общественной силы и руководящей идеи, способной осуществить освобождение человека от всех предрассудков, от всех видов порабощения. Огромная историческая прозорливость Франса позволила ему увидеть в социализме и рабочем движении искомую основу для действия, направленного на благо человека и ведущего человечество к освобождению.

Связывая себя с социалистическим движением начала века, Франс неизбежно испытывал на себе влияние и тех слабостей, которыми характеризовалось социалистическое движение тех лет. Он не был революционным теоретиком и воспринимал социализм в тех формах, в каких он развивался в большинстве крупных капиталистических стран. Оппортунистический, социал-демократический характер социалистического движения на Западе наводил Франса на сомнения в возможности преобразовать общество. Как отмечает историк капитализма XX века, в программах социал-демократических партий «пролетарская революция и социализм провоз-

глашались как конечная цель рабочего движения. Но на практике вся деятельность этих партий сводилась к стремлению добиться отдельных реформ в рамках капиталистического общества. Ни один лидер социал-демократии Запада конкретно не думал о завоевании власти рабочим классом, не ставил вопроса о союзниках пролетариата в борьбе против буржуазии; они рассматривали крестьянство в целом как поставщика продовольствия, интересы которого противостоят интересам пролетариата... Часть революционных рабочих, чувствуя ненадежность своих реформистских вождей, искала выхода в синдикализме и в анархизме»[1]. Разумеется, социал-демократические иллюзии разделялись и рабочими массами.

У Франса сомнения в возможности преобразования общества проявлялись в том, что идею развития он попытался заменить идеей круговорота истории. Писатель, много размышлявший над вопросами истории и культуры, в своих центральных произведениях — «Остров пингвинов», «Восстание ангелов», «Боги жаждут» — пришел к выводу, что события прошлого повторяются и люди в своем развитии проходят один и тот же замкнутый цикл, который повторяется все снова и снова. К этой мысли Франс приходил, исследуя итоги революций, совершавшихся в разные периоды истории, и — особенно — итоги французской буржуазной революции. Ни одна из революционных вспышек в прошлом не меняла — решительно и кардинально — условий человеческого существования. По-прежнему у власти оставались эксплуататорские классы, а народ терпел поражение, несмотря на неслыханный героизм и самоотверженность, проявленные в борьбе за свободу.

Если Виктор Гюго в «93-м годе» подчеркивал героико-патетическую сторону французской буржуазной революции, по существу игнорировал ее прозаически-термидорианскую сторону, то Франс в «Боги жаждут», избегая патетики и риторики, наоборот, подробно проанализировал средствами искусства объективные причи-

---

[1] Е. Варга. Капитализм двадцатого века. М., Госполитиздат, 1961, стр. 21—22.

ны, которые вызвали и термидорианский переворот и обрекли на гибель якобинцев. У Франса отсутствует восторг перед буржуазной революцией, ибо он видел, что деспотия феодалов в результате революции была заменена деспотией денежного мешка. Эта же мысль главенствует и в аллегорическом сне Сатаны в «Восстании ангелов», где писатель показывает, что свержение одного вида тирании приводит почти автоматически к утверждению другого ее вида.

Мысль о круговороте истории возникала у Франса не только в результате разочарования в итогах буржуазных революций, не только под воздействием круга пессимистических идей, распространявшихся в философии, искусстве и литературе в конце прошлого и начале нынешнего века, но и являлась следствием влияния процесса отчуждения на сознание писателя. Иллюзорные представления о перспективах исторического процесса, однако, соседствовали у него с сокрушительной критикой буржуазной демократии — этого детища буржуазной революции.

Освобождение от иллюзорных воззрений на перспективы общественного развития могло принести Франсу и другим критическим реалистам XX века *непосредственное* погружение в стихию народного сознания, народной жизни, не только конкретное знание тяжелых условий существования народа, которое у писателя было, но и конкретное знание тех потенциальных *созидательных* возможностей, какие несли в себе народные массы, способность разглядеть в движении и борьбе масс конструктивное, *творческое* начало, могущее преобразовать мир, — то есть, иными словами, истинное понимание исторической роли масс, позволившее Горькому качественно изменить реалистический метод.

За небольшим исключением, народная жизнь в ее обнаженной непосредственности не стала для Франса объектом изображения: интересы народных масс, их вопросы отражались в его произведениях опосредствованно. Но близость к народу, искреннее и органическое для гуманиста Франса стремление исходить в оценке жизни из интересов народа легли в основу его критического отношения к современному ему обществу, дали ему воз-

можность увидеть *антинародный*, враждебный интересам трудящегося человечества характер власти буржуазии и привели его к выводу о неизбежном крушении капитализма.

«Не надо сомневаться в будущем: оно принадлежит нам,— писал Франс на закате жизни, осознав опыт первой мировой войны и Октябрьской социалистической революции.— Плутократия погибнет. Уже сейчас в ее крепком организме заметны признаки разрушения. Она погибнет, потому что всякий кастовый режим обречен на смерть; погибнет система наемного труда, потому что она несправедлива. Погибнет, продолжая чваниться своим могуществом, как погибло рабство и крепостное право» [1]. Этот вывод был объективным следствием критического анализа капиталистического общества. Политически Франс в годы после Октябрьской революции эволюционировал весьма далеко и считал, что будущим человечества является коммунизм. Однако как художник он не смог изобразить движение человечества к коммунизму. В его творческом методе отсутствовали те качества, которые могли бы дать ему возможность запечатлеть новые тенденции исторического развития, властно заявившие о себе в XX веке, как отсутствовали они и в творческом методе Толстого.

Объективное развитие производительных сил общества уже создавало реальные предпосылки для того, чтобы человек, говоря словами Маркса, начал превращаться в «родовое существо» и не стал бы больше «отделять от себя общественную силу в виде *политической* силы». Ход истории создавал реальные условия для того, чтобы социализм из идеи превратился в действительность и осуществилась, по определению Маркса, истинная «человеческая эмансипация», уничтожающая отчуждение человека от его общественно-производительной силы.

В нашем веке начался и идет процесс преобразования капиталистического общества в общество нового типа. Искусство не могло не отразить и не изобразить

---

[1] А. Франс. Собрание сочинений, т. 8. М., Гослитиздат, 1960, стр. 759.

этот процесс в его подлинном значении и конкретности. Критический реализм вплотную подошел к признанию необходимости *изменения* существующих общественных отношений. Им было накоплено огромное количество фактов, подтверждающих, что основы собственнического общества изживают себя и противоречат истинным интересам и нуждам человека. Но критический реализм не смог ни изобразить движущие силы, способные совершить и совершающие назревшие социальные преобразования, ни вскрыть до конца причины, которые ведут капитализм к упадку, к краху, ни увидеть истинную перспективу пути и способа разрешения основного противоречия современной истории.

Самый ход эволюции реализма своим естественным и неизбежным результатом мог иметь и имел рождение *нового творческого метода*, дающего возможность реалистическому искусству осознать и изобразить новые действующие в обществе факторы, осуществляющие перестройку всей системы общественных отношений на социалистической основе. Развитие критического реализма подготовило *качественное* изменение реалистического метода и привело к созданию *реализма социалистического*. Критический реализм, предшествуя реализму социалистическому, *не переходит* автоматически в реализм нового типа. Процесс становления нового метода сложнее и не сводится к обогащению и видоизменению традиции. Критический реализм входит в реализм социалистический как наследие, но не все традиции реализма критического наследуются новым творческим методом.

Ленин писал в «Критических заметках по национальному вопросу»: «В *каждой* национальной культуре есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры, ибо в *каждой* нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую» [1]. Эти элементы демократической и социалистической культуры, несомненно, подготавли-

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 24, стр. 120—121.

вали социалистическое сознание трудящихся. Они присутствуют и в мировоззрении ряда крупных художников девятнадцатого и двадцатого столетий — Шелли, Г. Гейне, В. Морриса, Л. Толстого, А. Франса — называем наиболее выдающиеся имена. Однако, существуя лишь *как элементы*, как стороны общественных взглядов — философских, или политических, или этических, или экономических, не охватывая *всего мировоззрения в целом*, элементы социалистической культуры и идеологии не могли привести и не привели к созданию нового творческого метода.

Становление социалистического реализма связано с огромным ростом *общественного самосознания* рабочего класса и, в свою очередь, предполагает *осознание* художником *во всем объеме* исторической миссии рабочего класса. Иными словами, в формировании нового метода *решающую роль* играет *классовый момент*, то есть переход художника на позиции революционного рабочего класса, совершающего социальную и культурную революцию, неотделимость мировоззрения художника *во всей его цельности и полноте* от мировоззрения борющегося и победоносного рабочего класса, способность художника оценивать всю совокупность явлений жизни в духе социалистического мировоззрения революционного пролетариата, осознание и принятие художником коммунистической перспективы исторического развития как реальности. Творческий метод, разумеется, не сводится к мировоззрению, но он опирается на мировоззрение, вбирая в себя его свойства. Поэтому без того, чтобы художник разделял мировоззрение революционного рабочего класса, как это имеет место в странах капиталистических, или мировоззрение рабочего класса, которое стало господствующим в социалистическом обществе, не может быть метода социалистического реализма.

Родиной социалистического реализма стала Россия, где долгое и безраздельное господство самодержавия накопило невиданное в истории количество революционной энергии в народе, где весь героический опыт русской литературы, самоотверженно служившей народу, подготовил необходимые условия для возникновения но-

вого художественного метода, где гений русского народа выдвинул такого великого художника, как Максим Горький, творчество которого ознаменовало наступление качественно нового этапа в развитии художественного мышления человечества, этапа, связанного с началом социалистической эры в общественных отношениях. После победы Октябрьской революции и последовавшего практического построения социализма, то есть с того момента, когда в мир вошла новая социальная действительность, с новой формой отношений человека и общества, с новой общественной моралью и этикой, с новым пониманием общественного назначения и задач искусства, началось развитие метода социалистического реализма, отвечающего исторически сложившимся и исторически обусловленным потребностям нового общества.

Сходный процесс происходит и в странах социализма, где также сложилась иная, принципиально отличная от капиталистических, система общественных отношений. И в странах капитализма, где с ростом движения рабочего класса и демократических сил укрепляется влияние социалистической идеологии и культуры, происходит становление метода социалистического реализма.

Элюар, Нексе, Пратолини, Жоржи Амаду, Пабло Неруда — художники, чье мировоззрение является социалистическим, — естественно и закономерно перешли с позиций критического реализма на позиции реализма социалистического, ибо новые процессы, идущие в жизни, не могут быть выражены и осознаны в пределах старого творческого метода — метода критического реализма.

Уже в творчестве Горького основные черты социалистического реализма заявили о себе с непререкаемой отчетливостью. *Универсальная, всеобъемлющая* критика капитализма органически сочеталась в произведениях М. Горького с пафосом утверждения нового, социалистического, шедшего на смену отмирающему общественному строю.

Универсальность критики собственнического общества опиралась у Горького на всестороннее аналити-

ческое исследование и изображение жизни и отношений его главнейших классов. Вся огромная, спутанная, сотканная из непримиримых контрастов и кричащих противоречий российская жизнь, напряженная, буйная, насыщенная грозовыми разрядами величайшей революции в истории, переливалась свободно и щедро на страницы горьковских книг. Рабочая вольница волжских просторов и растоптанные, раздавленные большим капиталистическим городом человеческие обломки, «бывшие люди»; купечество, накидывающее на буйную и непокорную страну железную узду подневольного, полурабского труда, изображающее свою хищническую деятельность чуть ли не как культуртре́герство; интеллигенция, пугающаяся близящейся революции и смело отдающаяся ей в неистребимой жажде народолюбия; забитые мужики, оторванные нуждой от своих нищенских наделов и пролетаризирующиеся с неожиданной быстротой; сельские богатеи, налитые кровью, со свирепостью цепных псов охраняющие свои закрома и укладки; страшное в своем окуровском одичании и отупении снулое, оскотинившееся в застойности своего существования захолустное мещанство; охранники, солдаты и всевозможные защитники порядка и расползающихся устоев помещичье-буржуазной России; революционные рабочие, вступившие в смертельную схватку с самодержавием и властью капитала; бродяги, монахи, интеллигенты, отгородившиеся системой фраз от жгучих вопросов бытия; правдолюбцы, взыскующие истины и справедливости в лживом и несправедливом мире; люди, потерявшие человеческий образ и подобие в зверской борьбе за существование; смиренные обыватели и герои, пролагающие человечеству путь в будущее; удивительная красота жизни и ее неописуемое окаянство — ничто не прошло мимо художника, бесстрашно и зорко вглядывавшегося в ее страшный и вдохновенный лик.

Вся Русь, клокочущая и кипящая, в сполохах революционной грозы — от *низов* до *верхов* — была увидена и изображена Горьким в великий ее исторический час, в час формирования *народного самосознания*.

Горький с огромным мужеством и непреклонной правдивостью показывал, как бесконечно может быть

изуродован, унижен и осквернен человек при капитализме. Там, где даже Толстой останавливался в трепете перед обнаженностью страдания и бесстыдства человеческого падения, Горький смело шел «до конца» («Сторож», «Девочка», «Страсти-Мордасти», «Мамаша Кемских», «Карамора» и др.).

Ужасы условий существования человека при капитализме раскрывались Горьким на простых, обыденных, заурядных фактах и представали как *норма* жизни, как ее постоянное свойство. Описания разнообразных форм и видов жестокости и насилия, царящих в отношениях между людьми, не были для художника самоцелью, они были нужны Горькому лишь как подтверждение враждебности человеку эксплуататорского общества. Горький доказывал, что ожесточение трудящегося человека есть следствие неестественности условий его существования, а свирепая беспощадность, жадная, не останавливающаяся ни перед преступлением, ни перед нарушением общепринятых норм морали, корыстность сынов буржуазии является естественным выражением их классовой сущности. Для Маякина, Вассы Железновой, Петра Артамонова, Достигаева и других крупных или мелких хищников, чьи образы были запечатлены Горьким, нет и не может быть иного закона, кроме выгоды, и сознание необходимости защищать свой частный интерес ставит всех собственников во враждебное отношение к народу, который внутренне *уже созрел* для освобождения от эксплуататорских классов.

У героев Горького, всегда резко *типизированных*, необычайно отчетливо выражены классовые, общественные инстинкты и взгляды. Горький, изображавший человека в полноте и цельности индивидуальных его качеств и особенностей, никогда не сводил характер к его социальной сущности, хотя очень отчетливо обрисовывал его классовое содержание. Мировоззрение Хозяина, Бугрова или Маякина никак не спутаешь одно с другим, и вместе с тем они едины по природе своей и равно враждебны народному сознанию и народным устремлениям.

Разделенность мира на бедных и богатых, угнетаемых и угнетающих для горьковских капиталистов —

предустановленная норма бытия, разрушить которую они без отчаянной борьбы не дадут никому. Благодаря охранительной сущности своего мировоззрения они составляют социальное единство в борьбе интересов, беспрерывно идущей в обществе.

В отличие от критических реалистов, Горький не ограничивал себя констатацией наличия классовой борьбы в обществе и ее влияния на членов общества. Он видел и изображал *естественные последствия* классовой борьбы для судеб капиталистического общества в целом. Впервые в истории мирового искусства в творчестве Горького — что является кардинальной чертой реализма социалистического — перспектива общественного развития, возникавшая перед *субъективным* духовным взором художника, совпадала с *объективным* движением истории и общественного развития.

Горькому не нужно было искать путей к народу — он сам был частью народа. *Эту новую* для мирового искусства особенность горьковского творчества отчетливо сознавали критические реалисты — современники великого писателя. Стефан Цвейг имел все основания сказать, что в произведениях Горького дар речи обрел сам народ: «Из собственной плоти он сотворил себе уста, из собственного глагола — своего глашатая, из собственной толщи — человека, и этого человека, этого писателя — своего писателя и заступника — он вытолкнул из своего гигантского лона, дабы он всему человечеству подал весть о русской народной жизни, о русском пролетариате, об униженных, угнетаемых и гонимых» [1].

Общественные воззрения Горького, его мировоззрение в целом позволяли ему увидеть капиталистическое общество не только *изнутри*, но и *извне*, из реальной перспективы становящегося, неуклонно и неизбежно приближающегося будущего, чреватого революцией и крахом старого порядка.

Находясь, как революционный художник, *вне системы буржуазного сознания*, свободный от его иллюзий,

---

[1] Стефан Цвейг. Избранные произведения. М., изд-во «Правда», 1957, стр. 681.

порождаемых процессом отчуждения, Горький раскрыл действительные, истинные, реальные противоречия капиталистического мира и смог подвергнуть действительно *универсальной* критике все принципы, на которых зиждилось собственническое общество.

Высокий историзм горьковского творчества опирался на понимание неизбежности и закономерности смены существовавших общественных отношений иными. В отличие от историзма классиков критического реализма — и это важнейшая черта нового творческого метода — историзм Горького не сводился к достижению соответствия типов, характеров и взаимоотношений героев объективной правде истории, что само по себе является огромным завоеванием реалистического искусства. Горький, для которого, как для революционного мыслителя и художника, идея развития была органичной, изображал жизнь, а тем самым историю в *непрестанном движении*. Им были уловлены не только конкретные виды ее движения, открывающиеся взору современников, но и естественные последствия подобного движения, подготавливающего конечную победу трудового народа. Поэтому творчеству Горького, что также является и одной из особенностей нового метода, свойствен *исторический оптимизм*, основывающийся не на субъективных взглядах и мироощущении художника, а почерпнутый из осознанности процесса объективного развития общества. Это — оптимизм высшего типа, он свободен от сглаживания и замазывания противоречий и трагических сторон жизни, к чему склонно буржуазно-либеральное мышление.

Оптимизму горьковского типа присуща прямота и трезвость отношения к миру, нежелание уклоняться от исследования и изображения трагического и драматического, постоянно рождающегося и возникающего в жизни людей. Одновременно писатель прозревал за хаотичным потоком событий, за разнородными проявлениями жестокости жизни, несправедливости, горя, несчастий и страданий неуклонное и закономерное движение причин и следствий, подготавливающих условия для устранения страданий и несчастий из общественного бытия человека. Из оптимизма горьковского типа, из

тех новых принципов изображения действительности, которые внес в искусство создатель социалистического реализма, родился внутренний оптимизм и фадеевского «Разгрома», и «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, и лучших произведений советской литературы о войне.

Из оптимизма горьковского типа черпали и черпают мужество писатели — социалистические реалисты в странах капитализма, изображающие механизм порабощения человека буржуазным строем.

Новый характер историзма, раскрывшийся в творчестве Горького, предопределил и иной характер *причинности* в методе социалистического реализма. Томас Манн, например, изображая в «Будденброках» процесс заката и распада буржуазной семьи, совершенно сознательно ставя знак равенства между судьбой своих бюргеров и судьбой буржуазного общества, при анализе объективных причин, приведших Будденброков к падению и вырождению, отводил выяснению социальной стороны процесса не главное место. С огромным художественным мастерством описал он крушение фирмы и рода Будденброков, оставаясь в повествовании в основном в сфере исследования и изучения семейных связей и частных судеб героев.

Горький в «Деле Артамоновых» также рассказывает историю гибели и распада крепкой и сильной купеческой семьи, но в обоснование причин падения «дела» Артамоновых, то есть дела всей российской буржуазии и поддерживаемого ею общественного строя, Горький привлек огромный арсенал фактов, почерпнутых из социальной истории современности.

Для Горького вырождение Артамоновых, оскудение силы их крови — фактор второстепенный. Силой, определяющей их судьбу, он, в соответствии с исторической истиной, считал *народное движение*. Революция — вот основная причина крушения дела российской буржуазии. Она неизбежно обрекала на гибель и Артамоновых, и Булычевых, и Достигаевых, и всех прочих сынов буржуазии.

Таким образом, в новом творческом методе исследование и осмысление причинных связей, действующих

в обществе, непременно связано с определением и выяснением их социальной природы.

Анализируя и изображая жизнь, борьбу скрытых в ней противоречий, Горький в отличие от буржуазных идеологов, метафизически рассматривающих исторический процесс, видел истоки классовых антагонизмов в материальных условиях жизни, а в народных массах — движущую силу общественного развития. В творчестве Горького — и это важнейшая черта реализма социалистического — народ предстает как начало, творящее историю и все блага духовного и материального прогресса. Поэтому произведения Горького действительно являются энциклопедией народной жизни, которую он изображал с исчерпывающей полнотой и в ее повседневности, и в обнаженности народной нужды, и в величии народного труда и героизма.

Народное сознание для Горького было культурообразующим фактором. Неисчерпаемость и мощь духовных и творческих потенций народа, говорил он, отразили гигантские образы, созданные народной фантазией, поэтизировавшей героико-трудовую сторону народного характера, — образы Гильгамеша, Прометея Микулы Селяниновича, Василисы Премудрой, Фауста, Тиля Уленшпигеля.

Народность как основу культуры будущего настойчиво утверждал Горький в дореволюционные годы, и столь же настойчиво он создавал эту культуру будущего в послеоктябрьские годы, участвуя в практической организации и осуществлении культурной революции.

Новое понимание народности, роли и значения народных масс в истории предопределило и иное, отличное от критического реализма изображение народного характера у Горького. Народный характер в произведениях Горького отмечен чрезвычайно высоким интеллектуализмом — не книжной образованностью, которую нередко принимают за интеллектуальность, а ясным и светлым разумом, позволяющим и ориентироваться в сложностях жизни, и оценивать жизнь.

Герои Горького, вступая во взаимоотношения друг с другом и с обществом, стараясь определить и найти

свое место в обществе, постоянно размышляют. Но размышляют они не только над вопросами любви, смерти, совести, над делом и трудом своим, но и непосредственно над судьбами самого общества, над движением жизни, стремясь уяснить себе, куда и как пойдет ее поток. Герои произведений писателя, разнообразные люди, встречавшиеся ему на путях его странствий по градам и весям Руси,— все они напряженно и неуклонно думают над тем, куда и как повернуть жизнь. Постоянно чувствуя невыносимый гнет эксплуатации, бремя угнетения, тяжесть насилия, они понимают, что нельзя дальше жить так, как живет Россия. Они медленно, но верно *осознают* неизбежность и необходимость изменения существующего порядка вещей, и лучшие из них от стихийного протеста, от стихийного отрицания социальной несправедливости поднимаются до *осознанного* протеста против капитализма, вступая в ряды активных борцов с буржуазным строем.

Формирование *народного самосознания* в изображении Горького — это прежде всего *процесс*, трудный и сложный, включающий в себя как начальную ступень правильное понимание объективного положения человека в капиталистическом, обществе затем преодоление иллюзий, порожденных существующим общественным укладом, воспитанных традицией, отчуждением человека, и, наконец, — как заключительную стадию процесса — внутреннее освобождение человека от собственнического мировоззрения, от сосредоточенности на частном интересе и соединение своего интереса с интересом общим, коллективным интересом трудового народа, борющегося за собственное освобождение.

В сущности, *тема освобождения человека* от всех видов духовного и материального порабощения является для Горького главной. Колоссальный интерес к человеку, который проявился у Горького сразу же, в начале творческой деятельности, равно как и антропоморфизм, столь свойственный его художественной манере и раннего и более позднего периода творчества, неразрывно связаны с освободительным, революционным характером мировоззрения художника. Если в буржуазном сознании антропоцентризм возникал как следствие необы-

чайно усилившегося процесса отчуждения, несущего с собой максимальную разобщенность людей, отделенность человека от общества, то горьковский антропоморфизм отражал процесс преодоления тех объективных условий, которые порождают и отчуждение и связанные с ним иллюзии.

Свободу и красоту человека — властелина вселенной — Горький противопоставил ужасной, скудной и нищей жизни, которую человек вынужден влачить при капитализме. Для того чтобы стать *подлинным хозяином* своей жизни, а тем самым и своей судьбы, человек должен *бороться за свободу.*

В произведениях Горького дано множество различных типов пробуждающегося народного самосознания, начиная от тех героев, которые, подобно Смурому, Коновалову, Гвоздеву и другим, пристально задумываются над смыслом жизни, кончая теми, кто уже стал под знамена революции.

В своих героях, участниках революционной борьбы, Горький различает неодинаковый уровень общественного самосознания. Рядом с Ниловной, по зову материнской души, по исконно присущему трудовому человеку чувству справедливости отдавшей свое материнское сердце революции, стоит ее сын Павел, грамотный рабочий-революционер, один из тех, кто составлял боевую большевистскую гвардию. Рядом с Нилом, противопоставившим волю рабочего класса, веру в его конечное торжество воле правящих классов собственнического общества, стоит зрелый, вооруженный широкими знаниями, культурой и огромным жизненным опытом большевик Кутузов, подавляющий своих духовных и политических противников силой своих идей, разрушающий сложную «систему фраз», которой отгораживались буржуазные интеллигенты от неизбежной революции.

Горький не сразу раскрыл все стороны характера революционера: он углублял и совершенствовал его образ, по мере того как разворачивалась революционная борьба и по мере того как отчетливее познавались самим писателем типичные свойства и качества революционных борцов. Горький — и это одна из ведущих особенностей социалистического реализма — огромное значе-

ние придавал вопросу создания образов передовых борцов за свободу, справедливо усматривая в подобных образах наивысшее выражение лучших сторон народного характера. Если положительные идеалы художников критического реализма раскрывались в их *нравственной позиции* и, как правило, редко воплощались в образах положительных героев, и этим образам порой недоставало жизненной силы и убедительности, как, например, Бенаси у Бальзака, Каратаеву у Толстого, Зосиме у Достоевского и т. д., то в эстетике Горького — в эстетике реализма нового типа — проблема создания образа героя, характер которого обладал бы силой нравственного примера и содействовал бы тем самым формированию характеров участников массовой борьбы за торжество социализма, выдвигается на первый план.

Высшим достижением Горького стал образ вождя революции В. И. Ленина, который мог быть создан только художником, владеющим новым творческим методом, открывающим возможность объективного постижения исторического явления и его истинных связей с социальной действительностью. Ленин был увиден и изображен Горьким в революционной перспективе, в единстве индивидуального и общественного, в органической связи с революционным процессом, как человек-творец, *пересоздающий мир,* как мыслитель, обладающий огромной исторической прозорливостью и ослепительно ясным интеллектом, как деятель, неразрывно связанный с народом, необычайно чутко ощущающий малейшее колебание народного моря, как политик, знающий, куда и как вести народ.

Вообще народный характер в изображении Горького отличается полнотой и жизненностью, богатством чувств и мыслей. Горький великолепно владел искусством психологического анализа и во многом продолжает толстовскую традицию. Однако для него психологический анализ служит не только орудием критики — скальпелем, расчленяющим душу человеческую и обнажающим все и всяческие маски, под которыми человек часто скрывает свои побуждения и мысли, но и средством изображения ценности человеческой натуры, глу-

бины и разносторонности переживаний и раздумий человека над жизнью и миром. Психологический анализ позволяет Горькому раскрыть истинные богатства, содержащиеся в душах людей из народа, выявить в них дремлющие, скованные ненормальными общественными условиями силы. Горький при изображении народного характера настойчиво подчеркивал в нем не только огромный запас чисто нравственной энергии, но и громадный запас творческих, созидательных возможностей. Людей из народа соединяет могучее чувство братства, пробивающееся в их сознании чувство *единства своих целей*, без чего невозможно было бы совершить революцию.

Горький показывает, сколь многообразны проявления творческой энергии народа. Она прорывается то в буслаевски безоглядном, не лишенном удали и озорства нарушении бытовых установлений того мертвящего порядка, которым собственник оградил и защищает свои права, то в целенаправленном приложении бьющей через край творческой силы народа, которое возникает в те мгновения, когда народ начинает *трудиться свободно*, самозабвенно отдаваясь трудовому творчеству.

Поэтизация труда как творчества — новая и важнейшая особенность социалистического реализма — впервые в искусстве нового времени возникла у Горького, который показал, сколь естественны труд и созидание для человека и какую огромную радость могут принести они свободному человеку, сбросившему с себя власть капитализма.

Истинная свобода человека невозможна без освобождения от тех воззрений, привычек, навыков, иллюзий, которые внедряются в человеческое сознание капиталистическим обществом. Для Горького было очевидностью, что главную черту буржуазного мировоззрения составляет индивидуализм, являющийся следствием противопоставленности человека обществу.

С необычайным вниманием и тщательностью исследовал Горький самый процесс зарождения иллюзорных представлений о жизни в сознании человека, ощущающего свою личность, свое «я» отчужденным от объективного мира, который предстает сосредоточенному на себе

индивиду сплетением неразрешимых загадок, таинственной, враждебной силой.

Психологическому исследованию отчужденного сознания Горький посвятил два весьма значительных в художественном отношении своих произведения — маленькие повести «Голубая жизнь» и «О тараканах». Те мнимые аномалии сознания, которыми поражены герои этих произведений — благополучно возвращающийся после духовного потрясения в рутинность стяжательского, обывательского существования Константин Миронов и умирающий «на ходу» Платон Еремин, — есть прямое следствие ненормальности, неправильности общественного устройства.

Истоки иллюзорных представлений о жизни, о мире, о людях; искаженность суждения о них, присущая героям этих повестей, лежат во внутренней их самоизоляции от процессов, идущих в жизни, есть результат замкнутости героев в пределах своей собственной личности, не желающей устанавливать связи с миром. Социальную природу этого явления Горький всесторонне, с огромным эпическим размахом проанализировал в «Жизни Клима Самгина», где им были изображены и подвергнуты универсальной критике наиболее типичные стороны буржуазного сознания. Весь сложный, противоречивый, богатый событиями период истории, охватывающий пору подготовки первой русской революции и завершающийся Февралем; период, вобравший в себя и годы реакции, и годы подъема революционного движения, ознаменовавшийся идейным крахом самодержавия и крушением иллюзий российского буржуазного демократизма; период, насыщенный грандиозными классовыми битвами, грозными забастовками, пожарами помещичьих усадеб, расстрелом беззащитных людей на площади столицы Российской империи, гапоновщиной, авантюрами эсеров, неслыханными провокациями охранки, самоотверженной и планомерной агитацией большевиков на фабриках и заводах; период идейного разброда и шатаний российской интеллигенции, резкого разделения ее по политическим симпатиям и антипатиям,— неустойчивая, зыбкая жизнь того времени многосторонне воплощена была Горьким в последнем его романе.

Купцы и чиновники, народники и марксисты, студенчество с его духовными исканиями, блуждания декадентского искусства, революционная борьба, хлыстовские увлечения бывших свободных служителей духа — интеллигентов, отрекшихся от революции, деятельность агентов охранки — весь пестрый жизненный фон тщательно прописан в романе. Историческая полнота воспроизведения общественной среды позволила Горькому с исчерпывающей полнотой охарактеризовать и духовную жизнь русского предреволюционного общества. Ее определило нарастание революции, победное приближение которой ощущалось повсеместно. Непререкаемо ясный ее свет озарял и закоулки жизни, и закоулки буржуазного сознания.

В сиянии этого света померкли все духовные ценности, которыми пытались защититься от правды истории буржуазия и ее сыны — доморощенные демократы, трусливые либералы, новоиспеченные ницшеанцы, апостолы чистой красоты и очищенного от земных забот серафического искусства, суетливые предприниматели и провинциальные мыслители, доказывающие неизменность сущего, необходимость сохранения сложившегося порядка вещей.

Елейной и густой паутиной слов, понятий, утверждений опутывались простые истины, из которых выхолащивалось их живое содержание: народ нужно любить, он богоносец, но он еще не созрел для свободы, его надо опекать; революция необходима, но народ слишком темен и необразован, чтобы ему можно было доверить совершение революционного действия; люди разобщены — но это неизменный, фатальный закон бытия; и т. д. и т. п. Эти и сходные лживые идеи, растлевающие ум и сердце, входили в плоть и кровь Клима и ему подобных, и он уже не мог различать, где истина, а где ложь, что есть добро, а что есть зло. Моральные, духовные ценности перемешались и *обесценились* в его сознании, и он сам, догадываясь о том, что в основе «системы фраз», которой окутывают себя люди, в основе лжи, господствующей в отношениях между людьми, в любви, семье, дружбе, делах, лежит страх перед правдой того, что грядет и близится, страх перед народным восстани-

ем, перед революцией,— догадываясь об этом, Клим сам старался отдалить миг революции, *будучи ее врагом.* Клим и люди его круга не способны правильно оценить ни историческую перспективу, ни ту реальную обстановку, которая сложилась в результате нарастания революционной ситуации. Оторванные от истинных нужд народа, сосредоточенные на собственной личности, они широко распахивают свое сознание многообразным иллюзиям, которые, однако, все без исключения имеют охранительный, антиреволюционный характер.

Лишь революционному сознанию, лишь сознанию народному открыта правда истории, полнота жизненных связей. Мужики и революционеры, рабочие и революционные интеллигенты открыто и прямо смотрят в глаза истине века.

В ходе революционной борьбы, в схватках с буржуазией и царизмом познаются закономерности истории и общественного развития, и человек, активно *пересоздающий, преобразующий мир*, становится *властителем* своей отчужденной общественно-политической силы. Кутузов превосходно понимает, что происходит в жизни, и знает, к чему приведет борьба между трудящимися и буржуазией. В этом его сила и залог неизбежной исторической победы.

Критикуя с революционных позиций буржуазное сознание, Горький всесторонне критиковал и этические нормы буржуазного общества. Его творчество, пафосом которого является освобождение и раскрепощение человека,— гуманистично. Горьковский гуманизм, в отличие от созерцательного гуманизма многих критических реалистов, и в первую очередь Толстого, отличается действенностью и активностью. В нем нашла завершение огромная гуманистическая традиция русской литературы, у истоков которой стоит сам Пушкин, соединивший гуманизм с идеей освобождения человека. Деяние, направленное на благо человека и помогающее ему; деяние, разрушающее несправедливые социальные установления, *освобождающее человека от страданий,*— вот смысл и сущность горьковского гуманизма.

Горький везде и всегда исходит из *реальных* интересов человека, и в этом суть его гуманизма. Из

гуманистического характера его творчества возникало и *своеобразие эпического начала* в его произведениях.

Горький — художник эпического склада не только по склонности к крупномасштабным произведениям, не только потому, что ведущие темы его творчества — революционное преобразование старого мира и формирование общественного самосознания народа — эпичны по своей природе, но он эпик и по своей любви к плоти жизни, к вещественной ее красоте. Сочными, густыми красками насыщена его палитра. Полна необычайно выразительными, поражающими своей достоверностью деталями его проза. Однако плоть и вещность жизни, многостороннее исследование и изображение объективных условий человеческого существования не поглощают личность в его повествовании и не устраняют лиризма из его произведений. Для горьковского творчества характерно соединение, органическое слияние лирического и эпического начал, их *синтез*. Соединение этих различных начал в автобиографической трилогии позволило Горькому передать пестрое многообразие человеческих характеров, многосложную картину жизни, изобразить и столкновение различных общественных классов, и одновременно огромный *духовный рост личности* своего лирического героя.

Горький видел и различал в современном ему обществе все действующие в нем разнородные силы и оценивал их борьбу в свете революционной перспективы.

Новый художественный метод, рождавшийся в его творчестве, прокладывал путь для синтетического изображения противоречий жизни и тех сложных процессов, которые идут в человеческих душах. Многосторонность анализа человеческих переживаний, интеллектуальных поисков героев Горький всегда считал важнейшей задачей искусства.

Утверждавшийся Горьким творческий метод позволял художнику воспринимать взаимоотношения личности и общества в их истинности, запечатлевать человека в полноте его индивидуальности, а также исследовать становление новых отношений между людьми.

Основоположник вошедшего в мировое искусство нового художественного направления развивал его метод не только своей художественной практикой. Опираясь на опыт молодой советской литературы, он сделал огромный вклад и в эстетику социалистического реализма, который открыл искусству возможности для создания эпоса социалистического общества, для изображения тех грандиозных преобразований и изменений, которые произошли в мире после Октябрьской революции.

III. Современность и реализм

За всеми крупными изменениями формы и содержания искусства всегда стоят крупные изменения общественной жизни людей. В XX веке самый ход исторического развития настоятельно понуждал реалистическое искусство — независимо от его классовой природы и происхождения — искать пути к синтетическому изображению жизни и эпохи, то есть к осознанию и раскрытию ее объективного *исторического содержания*.

Происшедшая в нашем веке величайшая революция — Октябрьская — взорвала и расколола собственнический мир и открыла народам перспективу движения к новому социальному строю. Она явилась тем рубежом, с которого начался переход современного общества от капитализма к социализму — процесс, сопряженный с огромными трудностями, с ожесточенной борьбой имущих классов против народных масс, подымающихся к сознательному историческому творчеству.

Для реалистического искусства непрочность капиталистической системы стала обретать предметную очевидность, открываясь как фундаментальный факт современной истории, как непреложная истина века. Писатели, осознавшие эту истину во всем объеме, открыто примыкали к идеям революции. Для многих крупных критических реалистов ее постижение было связано с длительным и нередко мучительным пересмотром устоявшихся взглядов. В целом же для искусства вопрос об историческом бытии буржуазии, о характере происходящих социальных изменений, о направлении движения истории, о месте человека в меняющемся мире, о судьбе человека в современном обществе, *находящемся в состоянии революционного преобразования*, закономерно становился главнейшим и входил — осознанно или стихийно — в произведения художников самых различных творческих направлений. Целостное восприятие живой истории современности ощущалось искусством и всеми другими видами общественного сознания как необходимость. Поэтому и буржуазная общественная мысль пы-

талась выработать универсальные концепции жизни, объясняющие и «тайну» человеческих отношений в современном мире (кстати говоря, давно уже разгаданную марксизмом), и характер взаимозависимости человека и мира природных явлений.

Наиболее общей чертой ведущих современных немарксистских философских теорий — при ряде существенных различий — несомненно является ныне тяга к синтезу. Универсальную концепцию культуры разработал фрейдизм, исходя из мысли о том, что отраженные в психике человека биологические инстинкты определяют не только его психический строй, но и руководят его практической, в том числе общественной, деятельностью.

Фрейдисты, как известно, в своей философии культуры пытались объяснить и обосновать биологическими факторами мотивы поступков человека, природу социальных конфликтов и выработать систему управления как индивидуальным, так и общественным поведением человека. Еще более отчетливо тенденция к синтетическому истолкованию мира проступала во взглядах сторонников космологического направления англо-американского неореализма и особенно в философии организма Уайтхеда, рассматривающей жизнь и все сущее как процесс, где отдельное является частью целого и одновременно отдельное представляет концентрат, сгусток целого. Исходя из этого взгляда, Уайтхед строил всеобъемлющую, по его мнению, конструкцию мира, истории, социологии, этики и эстетики, опирающуюся в конечном счете на идею бога, и включал в свою систему толкование не только естественнонаучных — «панфизических» — процессов, но и вопросы практической политики. История была для Уайтхеда «приключением идей», то есть процессом изменений человеческих воззрений на мир, общество и бога, меняющим и движущим самое историю.

Идеям, а не материальным основаниям прогресса отдавал он первенство и стремился выработать такую систему взглядов, которая была бы более пригодна для нашего времени, нежели набор старых представлений, вошедших в обиход еще в XIX веке. Уайтхед сознавал,

что если не снабдить старое общество новыми идеями и если оно не изменит прежних методов руководства массами, то рано или поздно прорвутся и выйдут из повиновения страсти, желания и чувства народа и может произойти социалистическая революция. Сам он был поэтому сторонником либерального эволюционизма в политике и считал, что лучше удовлетворять некоторые наиболее насущные нужды масс, нежели менять структуру сложившихся общественных отношений.

Столь же универсальной по внутренним задачам и охранительной по характеру явилась и философия неотомизма, претендующая на всеобъемлющее истолкование бытия, истории, природы, этики. Полагая бога всеохватывающей сущностью мира, бесконечным бытием и считая, что каждое не являющееся бесконечным создание соучаствует в сущности бога, неотомизм, несмотря на декларируемую свободу воли, строго говоря, лишал человека свободы, ибо, как и все в жизни, он зависел от божественного промысла.

История для неотомизма уже не есть хаос, бессмысленное и бесцельное движение разнородных сил, неуправляемый поток событий, какой ее воспринимали и изображали, например, Теодор Лессинг — автор нашумевшей в двадцатые годы книги «История как осмысливание бессмысленного» — и другие представители «философии жизни», отрицавшие причинность и взаимозависимость исторических явлений. Наоборот, неотомисты считают, что историю упорядочивает, синтезирует и направляет к некоей цели бог, и эта цель, познаваемая через веру и откровение, ведома в полном объеме только богу.

В наши дни буржуазное сознание ощущает непрерывное движение исторических событий и поэтому пытается построить цельное мировоззрение, не только схватывающее совокупность возникающих социальных противоречий, но и способное стать преградой для идей, разрушающих устои сложившихся общественных отношений.

В искусстве тенденция к синтетическому охвату действительности оказывала сильное воздействие — порой весьма плодотворное, порой разлагающее — на худо-

жественную форму и приводила к некоторому *размыванию границ*, существующих между отдельными его родами. Этому содействовали и новые для искусства факторы, как, например, развитие кино — чей художественный язык, вобрав в себя достижения театра и драматургии, опирается на слово, музыку, цвет, зрительный образ и использует приемы живописи и повествовательной прозы.

Синтетический характер киноискусства — что сейчас стало элементарной истиной — всегда ощущали его крупные деятели. После появления цветного кино А. Довженко писал: «Блистательные преимущества цветного кино перед черно-белым столь очевидны, сколь безграничны перспективы его развития. И если мы называли кинематографию до цветного периода синтетическим искусством, то теперь, когда она получила новые изобразительные средства, а вместе с ними богатейшие возможности живописной культуры, это определение станет присущим кинематографии в полной мере» [1].

Поэтика кино — динамичность движения сюжета во времени и пространстве, свободное перемещение событий и необязательность их последовательно-хронологического развития, частая смена углов зрения, позволяющая видеть объект изображения в различных ракурсах, чередование контрастных эпизодов и группировка фактов действительности по принципу монтажа — заметно повлияла на современную повествовательную прозу, которая, в свою очередь, стала использовать ряд приемов изображения мира, выработанных кинематографом.

Взаимопроникновение характерно и для других родов искусства — например, поэзии и прозы. Сближать их художественно-изобразительные средства стал еще в начале века Андрей Белый в своих «Симфониях», у которого поэзия, образовав подпочву прозы, открыто вторгалась в повествование и, будучи одним из важнейших элементов изобразительности, предопределяла появление внутренней рифмовки в прозаической фразе, аллитерированность речи, строфическую организацию проза-

---

[1] А. Довженко. Цвет пришел. М., «Искусство кино», 1948, № 2—3, стр. 6.

ического периода, приобретавшего, как и в стихотворном произведении, самостоятельность и эмоциональную завершенность.

Проникновение поэтической стихии в повествовательную прозу характерно для манеры ряда современных писателей. У некоторых из них, например у Шона О'Кейси, сближение прозы с поэтической речью привело к созданию самобытного, весьма острого и выразительного стиля с богатыми ритмическими переходами, блеском аллитераций, передающих звуковую сторону образа, с внутренней рифмовкой и игрой ассонансов в лирических или патетических местах, с вкраплениями в повествование лирических стихотворений в прозе, являющихся эмоциональными центрами рассказа. Проза, в свою очередь, энергично вторгалась на заповедные земли поэзии: многим поэтам классические формы и поэтические размеры стали казаться недостаточными для передачи ритмов современной жизни, и поэтому они начали прибегать к прозопоэзии.

Большое внимание прозопоэзии уделяли крупные революционные художники — Гастев, Бертольт Брехт, Элюар, Пабло Неруда, Назым Хикмет, Межелайтис.

Не без воздействия уитменовской традиции новая художественная форма, которую поддерживали в десятые — двадцатые годы Ли-Мастерс, Сэндберг, а в последующие Элиот, Оден, Дэй-Льюис, Маклиш, Аллен Гинсберг, привилась в английской и американской поэзии. Независимо от англо-американских поэтов к этой форме во Франции прибегают, например, Жан Кейроль и Сен-Жон Перс.

Для этой формы характерен отход от обычной просодии, от рифмованной речи. Ее заменяет речь, внешне (но только внешне) близкая к прозаической, а вместо стихотворного размера организующим, цементирующим произведение началом становится *ритмомелодия.* Но и при отказе от использования обычных средств стихосложения художественный образ в прозопоэзии строится чисто поэтически — без тех разветвленных подробностей, которые свойственны образу в повествовательной прозе. Форма эта обладает жизнеспособностью, ибо позволяет строить стихотворение и на смене ассоциаций,

и на последовательном развитии поэтической мысли. Открывает она возможности и для эпического и для лирического развития темы.

Но если взаимопроникновение прозы и поэзии не отражалось существенно на самой структуре художественного образа, то попытки сблизить столь различные по своим выразительным средствам искусства, как, например, живопись и скульптура, приводили к весьма серьезной деформации образной системы произведений, возникавших в результате подобных попыток. Стремясь синтетически воспроизвести облик мира, многие художники соединяли в живописном изображении свойственные этим разным родам искусства способы ви́дения натуры. Еще Сезанн, много размышлявший над соотношениями объемов и пространства в картине, пришел к мысли, что натуру следует изображать посредством цилиндра, шара, конуса — то есть при посредстве геометрических фигур, имеющих объем.

Подобный способ воспроизведения облика натуры помог бы, как думал Сезанн, преодолеть плоскостной характер живописного изображения, не позволяющего ощутить до конца физическую глубину, свойственную природе. Сам Сезанн делал лишь первые шаги к передаче объемов в живописи этим способом, но высказанные им идеи упали на подготовленную почву. Они были развиты многими живописцами, в первую очередь кубистами — Гризом, Браком и особенно Пикассо, который, не беспокоясь о последствиях, решительно геометризировал и разлагал на элементы мир, пытаясь живописными средствами охватить весь объем предмета, изобразить сразу все стороны натуры и заставить зрителя увидеть ее во всех ракурсах одновременно. По существу, Пикассо хотел заставить живопись решать задачи, свойственные скульптуре. Так возникали у него картины, где естественные пропорции предметов и натуры разрушались, их стороны и плоскости накладывались одна на другую, пересекали одна другую, реальные их свойства видоизменялись, как, например, в «Плачущей женщине» (1937), где живописец, стремясь соединить видимую и невидимую зрителю стороны лица натуры, нарисовал

одновременно и его фас и профиль. Подобный прием Пикассо неоднократно применял и в других картинах.

Живопись Пикассо, как и других кубистов, являет собой лишь один из видов деформирующего изображения. В многостилевом искусстве Пикассо, прибегающего к разнородным способам изображения внешнего мира, тенденция к объединению в одном художественном произведении приемов передачи натуры, свойственных разным видам искусства, не является единственной. Во многих случаях Пикассо довольствуется традиционными способами, оставаясь в пределах собственно живописного изображения, и нередко синтезирующая тенденция, утрачивая свое содержательное значение, превращалась у него в игру с перспективой и образом, оставаясь на уровне стилевого приема. Это было вполне естественно, *поскольку стиль — это способ организации художественно-изобразительных средств, обусловленный особенностями творческой индивидуальности художника, опосредствованно связанный с его творческим методом, отвечающий запросам общественного вкуса и участвующий в его формировании.* Он обладает разной степенью концентрированности и чистоты и в ослабленном, формализированном виде может использовать в массовых, нередко ремесленных изделиях или в художественных произведениях, отмеченных малым творческим своеобразием, порой эпигонских.

Буржуазное искусство XX века, чрезвычайно разнородное по своим стилистическим устремлениям, нередко очень активно разрушает образ действительности, начиная воспроизводить его при посредстве различных абстракций и туманных символов. Подобное восприятие и передача облика мира характерны для современного буржуазного сознания, которое стремится наряду с целостным охватом действительности разложить ее на некие отвлеченные элементы. Эту тенденцию выражает и теоретическая мысль, например гуссерлианская феноменология, считающая, что цельность мира можно свести к совокупности идеальных сущностей, каждая из которых поддается определению и исследованию посредством логического анализа. И сторонники «творческой эволюции», в частности Бергсон, полагали, что рацио-

нальное (не интуитивное) познание, будучи по природе своей аналитическим, расчленяет поток явлений на понятия, превращая свойства вещей в некие символы. Эти рассуждения Бергсона объективно подготавливали идейную почву для проникновения абстракции, отвлеченности в искусство.

Бергсон считал, что рациональное познание способно очистить явление от конкретностей и рассмотреть его как отвлеченность. Примером этого служит кинолента, передающая движение, но состоящая из неподвижных кадров. Чтобы воспроизвести подвижность мира, на ней запечатленную, нужно «...извлечь из всех движений, принадлежащих всем фигурам, одно безличное движение, абстрактное и простое,— так сказать, движение вообще, поместить его в аппарат и восстановить индивидуальность каждого частного движения путем комбинации этого анонимного движения с положениями всех фигур. Таково искусство кинематографии»[1]. Вводя понятие «анонимного», «безличного», «абстрактного» движения «вообще», Бергсон открывал для искусства возможность передавать не сами явления бытия в их конкретности и реальности, а *знаки* этих явлений, что стало характерно для тех направлений, в которых реальность изображалась не в ее определяющих чертах и чувственном богатстве, а рассматривалась лишь как инертный материал. Этим материалом художник оперирует, сообразуясь лишь с собственными намерениями и ощущениями, не сверяя их с объективностью жизни. Что касается киноленты, то она не «извлекает» из суммы неподвижных картин некое безличное, отвлеченное движение, а соединяет эти картины в их первоначальное исходное единство, повторяя живую, причинную связь, существующую между отдельными кадрами, посредством движения, то есть реального процесса.

Однако тенденция к всеохватывающему изображению жизни, столь отчетливо проявившаяся в искусстве XX века, не вела и не могла привести к возникновению синкретизма, ибо социальная почва, на которой в наш век развивается искусство, не однородна. Просто в от-

---

[1] Л. Бергсон. Творческая эволюция. М., СПб, 1914, стр. 273.

дельных родах искусства заметнее стало стремление к синтезу действительности. Но если революционное и демократическое искусство базой художественного синтеза жизни делает реальный мир, то буржуазное искусство в основании своих попыток синтетического ее изображения положило отчужденное сознание личности. Поэтому синтез современности, осуществлявшийся буржуазной общественной мыслью и искусством, на самом деле был *мнимым синтезом.*

Фрейдизм обратил внимание на малоисследованные и еще неясные области человеческой психики и мотивации человеческого поведения, лежащие за пределами логических операций разума и нередко граничащие с психопатологией. Однако удовлетворительного объяснения сублогическим, или подсознательным, процессам он дать не смог и упростил их сложнейшую нейропсихофизиологическую природу. Поэтому за его философией культуры, претендовавшей на универсализм и исчерпывающее объяснение фактов истории и социологии, стояло весьма бедное, неисторичное представление о человеке как неизменяющейся и неспособной к изменениям биологической особи, чьи инстинкты, вожделения и неврозы якобы определяют собой весь ход истории, человеческую действительность. Фрейдизм не только ничего не объяснял в живой истории нашего века — ни природу его противоречий, ни смысл и содержание происходящих ныне изменений,— но сводил подлинное многообразие жизни к узкому и ограниченному мировосприятию частного человека, раздираемого подавленными комплексами, чрезвычайно склонного к агрессивности, легко поддающегося воздействию инстинктов и сумеречных настроений.

Респектабельная, широко опиравшаяся на естественные и математические науки, философия неореалистов, завоевавшая на Западе популярность благодаря своему внешнему объективизму, исходным пунктом при объяснении явлений материального мира делала тождество реального объекта действительности, его отвлеченной идеи с познающим или конструирующим эту идею сознанием. По сути дела, неореалисты возвращались к

некоторым представлениям идеалистической натурфилософии.

Уайтхед, декларировавший, что он рассматривает природу как непрерывный процесс, как длительность, однако, не воспринимал ее как цельность. Атомистичность собственного сознания он распространял на всю вселенную и делил ее на отдельные события, превращая тем самым цельность и «длительность» в сумму отдельных событий. Отождествляя сознание с объектом познания, Уайтхед, подобно другим неореалистам, рассматривал реальный мир как продукт человеческого сознания, то есть повторял взгляды субъективного идеализма, и орудием познания делал интуицию, сходясь в этом пункте с Бергсоном.

Философия организма Уайтхеда, таким образом, возникала на весьма зыбком фундаменте отчужденного сознания личности, отторгнутого от живых связей с миром, и поэтому была не способна ничего синтезировать. Что касается системы неотомистов и других фидеистов (Н. Гартмана, Александера, Геберлина и др.), то они, обладая большой гибкостью и способностью приспособляться к социальным потребностям общественной жизни, меняли характер своей аргументации в зависимости от изменения исторической обстановки.

Неся своей пастве религиозное утешение, объединяя моральные и религиозные ценности, включая в свою систему чистый рационализм, неотомистская философия признает реальность внешнего мира, однако оставаясь при этом в пределах представлений индивидуума, исследующего не столько объективный реальный мир, сколько сконструированную метафизическим мышлением реальность, состоящую из «актуального» и «потенциального» бытия. В этой «реальности» признается существование бессмертной души, являющейся основой человеческой натуры. В этой «реальности» допустимо откровение, существование «первичной материи», которая является чистой потенцией, и ряд других понятий, скорее свойственных не нашему веку величайших социальных преобразований и научных открытий, а сумрачным временам безраздельного владычества теологии, схоластики и демонологии.

Признание неотомистами реальности внешнего мира не означает, однако, что они сводят суть бытия к материальным процессам. Эти процессы для них вторичны, ибо первичным они полагают бога, как начало всех начал. Разделяя чувственное и духовное познание вещей, неотомисты истинным знанием считают духовное, которое обращено к постижению всеобщего, пронизывающего все сущее, восходящее к богу. Само это познание, будучи «чистым», независимым от конкретностей познанием, по сути не овладевает своим предметом. Поэтому неотомизм, невзирая на то что он провозглашает своей задачей исследование и осознание реальности, не может стать орудием ее постижения.

Для писателей-реалистов, духовно так или иначе связанных с католическим миросозерцанием, например для Мориака, Бернаноса или Бёля, миросозерцание это становилось препятствием и тормозом при постижении подлинных конфликтов жизни. Их произведения содержат во многом достоверную (у Бёля несравненно более социально насыщенную и широкую, поскольку Мориак замыкался главным образом в пределах изображения буржуазной семьи) панораму частной и общественной жизни человека. Но зачастую социальные конфликты рассматриваются и изображаются ими как конфликты между «чистым» добром и «чистым» злом.

Пафос творчества Мориака — строгого и глубокого художника, органически связанного с реалистической традицией, приверженца «романа характеров», писателя, расходившегося с официальным католицизмом,— заключен в борьбе с проявлениями зла. Этический идеал его произведений был рожден стремлением писателя очистить человека от скверны, в которую он погружается в повседневной жизни. Никогда Мориак не считал, что изменение нравственной сущности человека требует изменения социальных условий его бытия и в этом смысле всегда оставался в границах буржуазного сознания. Но тем не менее его произведениям свойствен сильный критицизм, возникавший из исповедуемого Мориаком этического идеала: осуждая зло, он исследовал и изобразил его достаточно наглядно, с неотразимыми

и подчас ужасными подробностями, как, например, в «Терезе Дескейру», где он рассказал о том, как молодая женщина, вышедшая замуж по расчету, медленно отравляет нелюбимого мужа, или в «Обезьянке», где описана история гибели несчастного, уродливого ребенка — жертвы жестокости и черствости буржуазной семьи.

Распад семейных связей и разрушение личности под воздействием своекорыстия; измена человека лучшим сторонам своей натуры под влиянием расчета; ожесточенность и омертвление души; деспотическое подавление чужой воли; тайное преступление — заурядные драмы повседневного буржуазного существования обрастали в произведениях Мориака весовыми реалистическими подробностями, правдивыми деталями, сообщавшими его рассказу достоверность. Вместе с тем это были чисто человеческие драмы, порожденные пренебрежением их участников и жертв этическими принципами христианской морали. Поэтому реализм Мориака был узок и по охвату материала и по своим выводам. Содержащиеся в его произведениях жизненные наблюдения настойчиво требовали преодоления границ этического идеала писателя и выхода к иной системе воззрений, к самым истокам человеческих несчастий и способам их исправления. Этот шаг Мориаком, однако, не был сделан.

Связь Бёля с умонастроениями демократических слоев Западной Германии, его открытая враждебность и непримиримость ко всем последствиям нацизма, неизжитые воспоминания о днях национальной катастрофы, сопротивление неонацизму и реакции оттесняли католические иллюзии в его творчестве, делали их малозаметными и открывали его произведения новым жизненным конфликтам и общественным противоречиям. Настоящее реалистическое искусство не могло развиваться на основе мироощущения, нашедшего выражение или в неотомизме, или в иных разновидностях фидеистических воззрений на жизнь, ибо это мироощущение мистифицировало реальность, препятствовало ее осмыслению и художественному толкованию.

Синтезирующие тенденции в буржуазном сознании не возобладали еще и потому, что антропоцентрический и антропологический подход к постижению жизненных

процессов не только не исчезал из этого сознания, но и находил в нем новые формы самовыявления. Типична в этом отношении социологическая концепция Макса Шелера, чьи общефилософские взгляды наряду со взглядами Гуссерля оказали большое и очевидное влияние на современную общественную мысль, и в частности на экзистенциализм.

Шелер предчувствовал и предугадывал возрастание роли элиты в современной общественной жизни, и поэтому проблема «руководства» и «следования» была, по его мнению, «основной проблемой социологии и философии истории». Аргументы для оправдания господства меньшинства над большинством, элиты над массой он черпал в так называемом «законе малых чисел», изобретенном для тех же целей австрийским социологом Визером.

В работе «Образец и вождь» Шелер писал: «Закон руководства (Führerschaft) и следования, или, вернее, закон, по которому любая группа, как бы она ни именовалась — семья, род, клан, народ, нация, община, культурный слой, класс, профессиональное сообщество, сословие, разбойничья банда, воровская шайка,— распадается на две части — меньшую, которая руководит, и большую, которая ей следует, — является естественным и всеобщим законом социологии...» И далее: «Группа как таковая обнаруживает глубокую аналогию с живым организмом... Каждый многоклеточный организм обладает необходимыми для жизни органами разной ценности: существует иерархия руководящих, ведущих и обслуживающих, исполняющих органов и функций»[1]. Коль скоро разделение общества на правящую верхушку и подчиняющуюся ей массу Шелер считает органическим законом бытия и разделение это, по его мнению, не зависит ни от классовой структуры общества, ни от являющегося следствием классового разделения неравенства, то должны существовать и основные носители *неизменных свойств* представителей руководящей верхушки. Так у Шелера возникает идея типизации антро-

[1] Max Scheler. Schriften aus dem Nachlass. B. I. Zur Ethik und Erkenntnislehre. France-Verlag-Bern, 1957, S. 260.

пологических качеств, которые он рассматривает и как движущие начала общественного прогресса, и как выражение «вечного и неизменного» в самом человеке. Он писал: «...вот схема возможных образцов, или, как я охотнее бы выразился, первообразов, святой, гений, герой, ведущий ум цивилизации, человек практики»[1]. Эти модели, по Шелеру, существуют в бытии как образы души, предопределяющие тот или иной образ человеческого поведения во все времена и эпохи. Придавая большое значение типу героя, Шелер, однако, связывал героическое в человеке с качествами, выработанными буржуазным обществом. «Вот главные типы героя — государственный деятель, полководец, колонизатор»[2], — откровенно писал он.

Отзвуки шелеровской типологии обнаруживаются у ряда современных философов и социологов, а мысль о неизменных и неизменяющихся качествах человеческой натуры является кардинальной для современного несоциалистического сознания и часто встречается в искусстве. Мысль эта порождала в искусстве отвлеченное представление о человеке, чья психика начинала изображаться вне ее связей с реальностью.

В произведениях многих художников XX века психическая жизнь человека превращалась в самостоятельное, мнимо независимое от действительности образование, якобы развивающееся по собственным законам и неподвластное законам объективного мира, способного дать лишь повод или внешний толчок для самодвижения человеческого духа. Так изображал внутреннюю жизнь своих персонажей Марсель Пруст, один из самых крупных буржуазных реалистов новейшего времени. Отъединяли психологию от сформировавшей ее общественной обстановки писатели, пренебрегавшие социально-аналитической стороной искусства, или, иными словами, его реалистической основой,— например, Вирджиния Вульф, Гертруда Стайн, Юджин О'Нил и другие. Но и те писатели, в творчестве которых анализ социаль-

---

[1] Max Scheler. Schriften aus dem Nachlass. B. I. Zur Ethik und Erkenntnislehre. France-Verlag-Bern, 1957, S. 268.
[2] Там же, S. 314.

ной действительности ослабевал, нередко рассматривали психическую, биологическую сторону человеческой натуры как автономную и подменяли *социальные мотивы* поведения и поступков человека *биологическими* или *инстинктивными*, как это настойчиво делал, например, Шервуд Андерсон и нередко Уильям Фолкнер.

Произведения этих неравнозначных писателей содержат довольно широкую и верную по своим подробностям картину быта американской провинции с ее жителями, замкнувшимися в узких интересах, погрузившимися в деловые и семейные заботы, пружиной которых является погоня за достатком и прибытком, уродующая и извращающая их нравственный облик и внутренний душевный мир. Но тщательно и достоверно изображенные реальные условия жизни обывателей американской провинции, находящихся во власти расистских и религиозных предрассудков, ханжества и скопидомства, озлобленных и ожесточенных, все же составляют у Андерсона лишь статичный фон, на котором разыгрываются тяжкие драмы существования разобщенных и одиноких героев его произведений.

Андерсон верно видел своих героев — «маленьких людей», с их маленькими страстями, неутоленными желаниями, несвершившимися надеждами, — но считал их не столько социальными характерами, сколько особями, разнообразно проявляющими единую, неизменную, вневременную человеческую сущность, которой управляют инстинкты, пол, эмоции, чувство страха или радости — большей частью чувство страха перед жизнью и перед ближними. Его увлекало исследование темной человеческой души, высвобожденной из-под контроля социальных факторов. Секс, инстинкт размножения — подавленный или победоносный — становится двигателем поступков многих героев Андерсона и в его романах, например в «Темном смехе», и в его новеллах из «Торжества яйца», и «Уайнсбург, Огайо».

Естественная социальная причинность в повествовании Андерсона часто нарушается — ей противостоит иррациональная, импульсивная причинность психофизиологических явлений. Поступки героев становятся неожиданными, малообъяснимыми, не всегда подготов-

ленными. Подобное воззрение на человека закономерно меняло и повествовательную манеру, которая приспосабливалась к передаче прихотливых перемен настроений, героев, их эмоционального состояния, нередко разрушая при этом внешнюю логическую связь событий и далеко не всегда обретая логику внутреннюю.

Для Андерсона характерно нежелание видеть жизненное явление в его цельности и обусловленности. Поэтому его новеллам свойственна неразрешенность конфликтов и бессюжетность. Их герои входят в повествование с уже сложившимися характерами, которые внешне самостоятельны по отношению к социально-бытовому фону и среде. О том, что они есть производное среды, можно лишь догадываться, ибо писатель, сознательно обращаясь к «вечно человеческому» в человеке, затемняет зависимость характера действующих лиц от среды. Так у Андерсона возможности реалистического метода начинают резко уменьшаться, и в его произведения проникают натурализм и декадентские влияния, ограничивающие критицизм его творчества.

Творческая манера Фолкнера весьма своеобычна. Если Стендаль сравнивал роман с зеркалом, проносимым по большой дороге, то романы Фолкнера можно уподобить повозке, едущей по пыльной улице небольшого провинциального городка. В повозке несколько седоков — местных старожилов, которые знают всю подноготную жителей городка, все местные слухи и новости, о которых судачат в бакалейных лавках, знают они и прошлое каждого обывателя, и то, что он намерен предпринять. Знают они, чем заняты семьи видных горожан, какие затеваются спекуляции скотом, зерном, недвижимостью, землей, какие планы плетутся в местном банке. Знают они о тайных душераздирающих драмах, разыгрывающихся в ночной тишине под мирными кровами домов, в окрестном лесу, где порой раздается гулкий выстрел — и одним жителем округи становится меньше. Седоки поглядывают по сторонам, и каждый из них рассказывает об увиденном — подробно, обстоятельно, так же неторопливо, как неторопливо движется повозка. Рассказывают они об одном и том же событии, но каждый на свой лад, со своими подробностями, порой повто-

ряя уже услышанное, но всегда дополняя повествование. И так как они говорят о родном городе, о своей округе, о фермах, лежащих по соседству, о белых и неграх, о богатстве и бедности, добродетелях и преступлениях, о любви и несчастьях, то из их неторопливой беседы возникает облик жизни — повседневной, трудной, угрюмой, деловитой. Легкая пыль от повозки покрывает лица рассказчиков, жгучее солнце припекает их плечи. Поскрипывают колеса: ветер доносит до них дыхание несжатых хлебов, дым очагов, острый конский запах. Провинциальная жизнь, глухая, томительная, вливается в его романы — своеобразную летопись американского Юга.

Стихия этой жизни долго и прочно владела Фолкнером: он следовал ей слепо и послушно, фотографически точно воспроизводя ее грубость и жестокость, часто изображая человека не столько социальной, сколько биологической особью, находящейся во вражде с остальными людьми, с миром, рисуя человека как существо неинтеллектуальное, темное, малообразованное, действующее по расчету, из корысти, а также под воздействием чисто физиологических причин — смешения неврозов, патологических отклонений от нормы, подавленных или невыявленных сексуальных переживаний и влечений.

Фермеры и издольщики, арендаторы и батраки, обломки аристократических фамилий, негры, помнящие рабство, и белые, не забывшие о своих плантациях, наемные рабочие и провинциальные адвокаты, агенты по продаже товаров и чиновники мэрий, полицейские и каторжники, убийцы и их жертвы, проститутки и сутенеры, аферисты и предприимчивые дельцы, обремененные семейством матроны и бездомные бродяжки, юроды и гуртовщики, ветераны войны и местные интеллигенты, куклукскллановцы и левые, банкиры и осведомители — время прошлое и время настоящее — все смешано в его произведениях и являет собой густую, полную движения и странной угрюмости панораму жизни, порой реалистически полнокровную, порой натуралистичную, мучительно жестокую, зверскую, безнадежную.

Подчеркнутое внимание к инстинктивной, подспудной, иррациональной стороне человеческой натуры,

которая толкает человека на поступки, лишенные рациональной логики, следование в повествовании этой алогичности, натуралистическое копирование эмоций порождали бессвязность многих произведений Фолкнера, в которых последовательность событий нарушалась или опускалась.

Хаотичность восприятия жизни почти автоматически переносилась им в произведения, перенасыщенные сумятицей внутренних монологов, сгущенностью переживаний героев, обуреваемых или страхом перед жизнью, или страхом перед смертью, или жаждой насилия и убийства, или возвышенными до приторности чувствами, или самыми вульгарными, повседневными заботами и расчетами. Из-за неорганизованности, хаотичности фолкнеровского мировосприятия и сами произведения его становились внешне неорганизованными, хаотичными, труднодоступными (например, «Притча»). Порой символика оплетала в его романах реалистическое изображение жизни, обескровливая его, подобно тому, как сорняк, оплетающий стебель злака, высасывает из него все соки.

Архитектоника его произведений органически связана с тем представлением о человеческой натуре, которое было у Фолкнера. Если духовный, внутренний мир человека не всегда поддается рассудочному познанию и порой бывает закрыт и для самоанализа, то и сама истина жизни, правда отношений, событий, фактов, то есть познаваемая людьми область их практической деятельности, не есть нечто однозначное, единообразное: ее содержание раскрывается как сумма представлений разных людей о ней. Поэтому романы Фолкнера превращались в вязь внутренних монологов героев, куда вплетался и голос рассказчика (трилогия «Деревня», «Город», «Особняк»), или в исследование, предпринятое совместно с героями, той проблемы, которая составляет сердцевину повествования («Абессалом, Абессалом»).

Реалистическая основа произведений Фолкнера, несомненно, была зыбкой, но в лучших его романах она начинала господствовать, сообщая им серьезность и содержательность, наполняя их важными и существенными конфликтами, которые он изображал объективно, то

есть следуя действительному движению жизни, подчиняющему себе поступки его героев. Если долгое время для Фолкнера по сути единственным объектом изображения была судьба американского Юга, с которым он кровно и неразрывно был связан, в том числе и собственными предрассудками, то в последних его романах, в первую очередь в «Особняке», главенствующей темой стала судьба самого общественного уклада, а не только округи Йокнапатофы и ее жителей. Фолкнер эволюционировал в сторону критического реализма, постепенно высвобождаясь из-под власти натуралистически-декадентского ви́дения мира. Реалистическая тенденция укрепилась в его творчестве последних лет под давлением и воздействием тех процессов, которые повсеместно, в том числе и в Америке, вызывают ослабление капитализма.

С натуралистически-декадентской тенденцией в его творчестве сосуществовали и боролись критические и идеализирующие жизнь тенденции. «Безыдеальности», практицизму, делячеству и аморализму образа жизни американской провинции он пробует противопоставить позитивные общественные идеи и их носителей, ибо для него становилось очевидным, что в современном ему обществе человек обесчеловечивается.

Он уловил весомость и благородство идей коммунизма, но эти идеи ему были внутренне чужды и далеки. Он полагал, что коммунизм — возвышенная мечта, не имеющая корней в жизни, и это было главное его заблуждение, закрывшее перед его творчеством объективную историческую перспективу. Всеми сторонами своего мировоззрения он был связан с идеями буржуазной демократии — не той, которая господствует в нынешней Америке и отражает интересы монополий. К этой демократии Фолкнер относился с иронией и недоверием. Его общественные идеалы были связаны с прошлым, с тем кругом идей, которые в свое время, в середине прошлого века, защищали южные демократы — федералисты и конституционалисты типа Стивенса, Кэлхуна, Либера, опиравшиеся на патриархальные отношения людей, хозяев и работников, белых и черных,— демократы, защищавшие права самостоятельного хозяина и поэтому от-

носившиеся с уважением к личной независимости человека — разумеется, белого и, разумеется, имущего. Они свято стояли на страже интересов собственников, но свирепо и ядовито критиковали откровенно капиталистический способ производства Северных штатов, доказывая, что рабовладение, якобы сохраняющее патриархальность нравов, — гуманнее, нежели фабричная система.

Несомненно, идеи этой старомодной демократии вошли в сознание Фолкнера опосредствованно, как традиция, трансформировавшаяся в современных исторических условиях. Но капиталистическое стяжательство, вытравляющее в человеке гуманные, нравственные качества, бездушное и черствое, олицетворенное в его произведениях Сноупсами и «сноупсизмом», он критикует в духе своих предтеч. Героев, связанных с патриархальными традициями Юга (Гэвина, Ретлифа, Судью), он идеализирует до слащавости, обрушивая весь свой гнев и ярость на носителей «сноупсизма». Однако существо «сноупсизма» представляется ему иррациональным и заложенным не столько в объективных условиях общественной жизни, сколько в человеческой натуре. В сущности, единственной силой, способной противостоять разлагающей, разъедающей стихии «сноупсизма», той уродливой, односторонней морали, которую «сноупсизм» порождает, Фолкнер считал дух старой демократии Юга, то есть призрачную, несуществующую силу.

Изображая страдания людей, их невзгоды, их тяжелый, безрадостный повседневный труд, он не верил в их способность изменить условия собственного существования. Трудовой люд — арендаторов, издольщиков, наемных рабочих и т. д.— он уподоблял кротам или термитам, но оговаривался, что если кроты могут подрыть фундамент здания, а термиты изгрызть, источить это здание, то люди не в состоянии разрушить установившийся миропорядок, ибо им не хватает ни одиночной решительности крота, ни коллективной решительности термитов.

Это неверие в созидательные, революционные потенции масс закрывало от Фолкнера определяющие тенденции современной истории и даже те факты амери-

канской жизни, которые были увидены и изображены американскими критическими реалистами — его современниками. Естественно, что представление о стабильности, принципиальной неизменности общества, где властвует «сноупсизм»,— возможность отдельных внутриобщественных перемен Фолкнер, разумеется, признавал,— не позволило ему дать синтетическую картину реальных противоречий современного буржуазного общества и современной истории.

Его произведения походят на сумрачную, иногда безжалостно правдивую, иногда фантасмагоричную фреску. Однако она лишена цельности и не завершена, и не потому, что у художника недостало времени или терпения, а оттого, что за движением повседневной жизни он не уловил приближения коренных общественных изменений и оставлял невоплощенными те факты живой истории, без которых нельзя создать эпически полнокровную, реалистическую картину мира.

Реалистический метод у Фолкнера размывался, однако не в такой степени, как у собственно буржуазных реалистов, примером чего могло служить творчество Пруста.

Обычно его эпопея «В поисках утраченного времени» рассматривается как детище бергсонианства в литературе. Несомненно, Бергсон оказал влияние на мировоззрение Пруста, как и на мировоззрение ряда других буржуазных интеллигентов. Однако творческая манера Пруста не была прямым приложением к искусству философских взглядов Бергсона, ибо воздействие философских систем на художественное творчество всегда осуществляется весьма опосредствованно и преломляется через жизненный опыт художника. Между идеями Пруста и воззрениями Бергсона обнаруживается известная общность, но это по преимуществу общность умонастроения, вызванная однородными социальными причинами, а не результат прямого проникновения бергсонианства в повествовательное искусство Пруста.

Действительно, в подходе к исследованию материального мира у Бергсона и в подходе Пруста к изучению общества есть сходные черты. «...Восстановите связь между отдельными предметами вашего повседнев-

ного опыта; растворите затем неподвижную непрерывность их качеств в колебаниях, совершающихся на месте; сосредоточьтесь на этих движениях, отвлекшись от поддерживающего их делимого пространства, рассматривайте только подвижность, только этот нераздельный акт, схватываемый вашим сознанием: вы получите тогда видение материи, быть может, утомительное для вашего воображения, но чистое, освобожденное от всего того, что прибавляют к внешнему восприятию жизненные нужды» [1],— писал Бергсон, и кажется, что он характеризует творческую манеру Пруста.

Сознание Бергсон рассматривал как единство прошлого и настоящего, где прошлое не исчезает, а вливается в настоящее, существуя в нем благодаря памяти. Эту простую и, в сущности, довольно плоскую мысль можно обнаружить и в романе Пруста, который строился как воспоминание или припоминание прошлого, обретавшего для писателя бо́льшую жизненность, нежели сама подлинность жизни. Память, сливавшая воедино прошлое и настоящее, была для него тем орудием, которое позволяло передавать непрерывное воспроизведение сознанием прошлого в настоящем. Между этими отрезками времени, по мысли Пруста, нет никакого средостения и границы, их разделяющие, зыбки и неопределенны.

Самый процесс объединения памятью прошлого с настоящим, сообщение прошлому актуальности, реализацию прошлого в настоящем Бергсон называл длительностью, по существу подменяя этим умозрительным понятием, имитировавшим истинное движение жизни, ее реальное развитие, реальное становление. Пруст также прибегал к реализации прошлого в настоящем, решая главную художественную задачу собственного произведения, состоящую в том, чтобы воспроизвести поток жизни в его непосредственной актуальной наличности и, как он думал, в его цельности. Иными словами, Пруст полагал, что, тщательно, с огромным вниманием и мельчайшими подробностями передавая переживания своего

---

[1] А. Бергсон. Собрание сочинений, т. 3. Материя и память. СПб, 1914, стр. 208.

героя Марселя, а также переживания и ощущения других героев романа, сосредоточиваясь на исследовании и анализе психологических реакций своих героев на мир, описывая сферу их сознания, он тем самым и именно потому полно изображает жизнь общества, то есть жизнь богатой французской буржуазии в период от семидесятых годов XIX века до первой мировой войны.

Несомненно, Пруст ощущал себя бытописателем и историком общества. Однако в его романе реальность жизни как бы растворялась в том представлении о ней, какое складывалось в индивидуальном восприятии личности. Объективная истина жизненных явлений утрачивала у него свою устойчивость, становясь столь же зыбкой, как и ее отражение в сознании рассказчика. Этому расчленению жизни на текучие события, переживания, воспоминания, ощущения, впечатления и т. д. способствовало то, что Пруст вслед за Уильямом Джемсом рассматривал самое восприятие личностью внешнего мира как подвижный, непрерывный, нерасчлененный процесс. «...Сознание всегда является для себя чем-то цельным, не раздробленным на части», — писал У. Джемс в своей «Психологии», которую можно скорее расценивать как прагматистскую теорию познания. «Такие выражения, как «цепь» или «ряд» психических явлений, — продолжал он, — не дают нам представления о сознании, какое мы получаем от него непосредственно: в нем нет связок, оно течет непрерывно. Всего естественнее к нему применить метафору «река» или «поток»[1]. Джемс говорил, что ощущения передают в мозг, в сознание реальность вещей. «Если вообще существуют такие явления, как ощущения, то поскольку несомненно, что существуют реальные отношения между объектами, постольку же и даже более несомненно, что существуют ощущения, по которым познают эти ощущения... Говоря объективно, перед нами раскрываются реальные отношения; говоря субъективно, их *устанавливает наш поток сознания,* сообщая каждому из них свою особую внутреннюю окраску»[2], — утверждал Джемс, и до из-

---

[1] Уильям Джэмс. Психология. П., 1916, стр. 130.
[2] Там же, стр. 133.

вестной степени так же думал и Пруст, с той разницей, что его в первую очередь интересовало, как сознание и восприятие сообщают реальным событиям «свою особую внутреннюю окраску». Действительно, он перекладывал центр тяжести на субъективную передачу сознанием явлений жизни, считая, что оно более верно воспроизводит подлинную реальность, нежели ее объективное воспроизведение. Однако ни сознание рассказчика, ни сознание персонажей эпопеи Пруста не представляли собой неуправляемого потока, текущего беспорядочно и хаотично, как бог на душу положит. Пруст очень рационалистично строил свое повествование, в котором вместе с тем огромную роль играла ассоциация, прорывавшая поток времени и соединявшая различные временные промежутки в памяти героя, давая ему ощущение сиюминутности актуального события, пережитого ранее.

Пруст не разрушал вещественную материальность мира, не стремился найти в ней или придать ей символическое значение, как это делал, например, Джойс. Роман его насыщен достоверными, очень зорко увиденными и выразительно переданными подробностями быта, нравов, привычек, интересов, занятий, развлечений его героев, характеры которых не превращаются в символы, а сохраняют свою жизненность. Однако их сердцевина, их человеческие сущности неопределимы и непостижимы. В разных жизненных сферах персонажи романа открывают разные свои ипостаси, и трудно установить, какая из них истинна.

Одетта Сван — вульгарная кокотка — возникает в романе то как существо, идеализированное любовью Свана, то есть его личным восприятием, то как светская дама, то как героиня сомнительных похождений, то как почтенная мать семейства; Сван также меняется в зависимости от того, где и в каком обществе он появляется, превращаясь из светского денди в заурядного буржуа; столь же неустойчив и неуловим облик Альбертины — возлюбленной Марселя, главного действующего лица романа, играющего роль рассказчика; текучи образы и других персонажей эпопеи. Даже ощущение от места действия — пейзажа, интерьера — меняется в романе

вместе с изменениями характера их восприятия Марселем.

Пруст полагал, что, изображая таким способом своих героев, он передает непрерывность движения их эмоций во времени, а равно воспроизводит и самое текущую, подвижную жизнь. На самом деле он отступал от основного принципа реализма, ибо подобный подход к предмету изображения ставил под сомнение объективную истинность явлений и фактов жизни. Взгляд отнюдь не новый. Еще Ницше писал: «Бывают разные глаза... а следовательно, существует и много истин, а следовательно, истины совсем не существует» [1].

Пруст, так же как и Уайтхед, для которого мир слагался из совокупности отдельных событий, невольно членил целостный процесс движения жизни на отдельные мгновения, пределы которых очерчивались различными, не переливающимися друг в друга душевными состояниями индивидуума. Непрерывная линия дробилась на отдельные точки. Длительность, чью протяженность должны были воспроизводить и воспоминание прошлого и усложненный синтаксис — то есть сама художественная форма повествования, приспособлявшаяся к передаче текучести мгновения, — заменялась в романе чередованием отдельных эпизодов, единичных восприятий жизни рассказчиком — одинаково для него значительных, независимо от их подлинного значения и масштаба.

Движение жизни корректировалось и закреплялось сознанием личности, чей духовный опыт был бесконечно уже и меньше, нежели миг, в котором она существовала. Тем не менее для Пруста именно *опыт частного человека*, а не породившая этот опыт и неразрывно с ним связанная реальная жизнь стали главным предметом изучения и изображения. Поэтому его эпопея не обладала синтетическим охватом жизни, а ее объективное содержание, в сущности, не отличалось широтой.

Пруст не только отказывался от изображения общественных конфликтов, предпочитая описывать замкну-

---

[1] Ф. Ницше. Полное собрание сочинений, т. 9. «Московское книгоиздательство», 1910, стр. 252.

тый, духовно бедный быт и весьма свободные нравы богатых классов, но и дуалистически воспринимал и трактовал человеческую природу. Рассматривая человеческие сущности характеров своих героев как непостижимые, закрытые для познания, Пруст одновременно считал, что сущности эти закрепляются и проявляют себя в том постоянном и устойчивом, что только и есть в мире,— то есть в классово обусловленном поведении и самоощущении человека.

Для родителей Марселя — героя-рассказчика в эпопее Пруста, принадлежащих к зажиточной французской буржуазии, картина мира замыкалась в рамку их отстоявшихся представлений. Все, что выходило за пределы этой рамки, казалось им чуждым, неинтересным, а порой и просто враждебным. Они весьма охотно принимали у себя Шарля Свана — сына богатейшего парижского биржевого маклера, ибо Сван по сути принадлежал к их среде и укладывался в те измерения, которые они выработали для оценки людей и окружающей жизни.

Но Сван — завсегдатай аристократических светских салонов, вхожий в высшие круги общества, куда не часто попадали богатые буржуа, родителям Марселя был малопонятен. Его облик и образ жизни казался им загадочным, а характер их доброго приятеля — не очень ясным, размытым, расплывчатым. Более того, светские связи Свана они считали чем-то предосудительным, так как те слишком разнились с личным опытом, повседневным существованием и образом жизни родителей Марселя. Пребывание Свана на вершинах светских отношений они воспринимали чуть ли не как некое погружение в среду сомнительных в социальном смысле людей, поскольку кастовая замкнутость разных общественных кругов и слоев препятствовала выработке более отчетливого понимания чужеродной сферы жизни.

Отношения родителей Марселя с постоянным гостем их дома — светским денди Сваном — порождали в романе немало забавных недоразумений. Однако несравненно драматичнее проявило себя дуалистическое восприятие человека — так, как его трактовал Пруст, — в центральном эпизоде эпопеи — истории отношений

Марселя с его возлюбленной Альбертиной, рассказанной в частях романа, озаглавленных «Пленница» и «Беглянка».

Начало их знакомства восходит к дням юности, прошедшим на приморском курорте Бальбеке, чему был посвящен роман «Под сенью девушек в цвету». Ранняя привязанность болезненного Марселя к жизнерадостной, брызжущей энергией и силой Альбертине переросла в любовь, однако осложненную загадочным и труднопостигаемым для Марселя поведением Альбертины. Ее сокровенная, истинная человеческая сущность ускользала от него, облик дробился, становился неотчетливым. Пруст давал одно из объяснений неуловимости облика Альбертины, отмечая, что она вела двойную жизнь.

Погоня за наслаждением, являвшаяся содержанием существования тех общественных слоев, где пребывали рассказчик и его возлюбленная, разрушила моральный состав личности Альбертины, и она утратила идентичность собственной натуре, став жертвой и служительницей порока. Не случайно Пруст уподоблял общество, нравы которого изображал, Содому и Гоморре, наказанным библейским богом за их грехи. Порочность позволяет Альбертине ускользать от проницательности своего возлюбленного. Однако это была лишь часть истины, и не решающая. Правда заключалась в ином: в самом характере отношений героев любовной драмы. Альбертина была бедна — скромная бесприданница, для которой единственный шанс в жизни могло дать удачное замужество. Ее тетушка, госпожа Бонтан, стремясь пристроить свою воспитанницу, старалась, чтобы она сделала «...приличную буржуазную партию»[1] и вышла замуж за обеспеченного человека. У Марселя его возлюбленная жила скорее на положении содержанки, чем невесты. Соответственно была настроена и ее психология, и ее отношение к Марселю, с которым она, несмотря на близость, все же находилась на разных социальных уровнях, ощущая себя товаром, который приобре-

---

[1] Marcel Proust. A la recherche du temps perdu. Bibl. de la Pléiade, Ed. Gallimard, t. 3, 1954, p. 614.

тен ради удовольствия. В этой ситуации — не столь уж исключительной — видел Пруст главную причину разлада своих героев, завершившегося бунтом Альбертины, ее бегством из дома Марселя и загадочной смертью, скорее всего самоубийством.

Но и для Марселя любовная драма окончилась жизненным крахом. Поскольку вне частного существования Марсель не видел и не знал иных ценностей бытия, а те, которые его привлекали — природа, искусство, светское общение,— он воспринимал как элементы своего частного опыта, то крушение его любви и надежд стало для него равноценно крушению мира. Вся его прошлая реальная жизнь утратила свой смысл и значение и начала наполняться содержанием лишь в воспоминаниях. Так в эпопею Пруста вошла тема обретения утраченного времени при посредстве памяти, работу которой по восстановлению прошлого способно закрепить лишь искусство, в чем Пруст и видел его смысл и назначение. Та философия времени и толкование роли памяти в жизни индивидуума, которые присущи Прусту, возникли и родились у него из непосредственного социального опыта, из размышлений над бытийными процессами, поглощающими личностный опыт персонажей. Они несомненно пессимистичны, но обусловлены не чтением философской литературы, а реальными умонастроениями эпохи и общества, сформировавшими творческий облик и манеру Пруста.

Существующий порядок вещей Пруст считал единственно возможным, а классовые различия — естественной жизненной нормой. Взгляд этот лишал его эпопею герметической изолированности от внешнего мира и открывал ее фактам реальной жизни, которые все же проникали в прустовский роман. Поначалу он восторженно и подробно описывал малый заповедный мир аристократизма и богатства, обитателей этого мира, их причуды и отношения, их взгляды и ощущения. Он обливал холодной иронией тех выскочек, которые, подобно Блоку и супругам Вердюренам, стремились пробраться в светскую сферу. Но он вынужден был показать также, что мир этот непрочен, что сословные перегородки в нем рушатся, чему примером была карьера Одетты Сван и

мадам Вердюрен или женитьба Робера де Сен-Лу на дочери Одетты. И события общественной жизни — дело Дрейфуса, приметы близящейся империалистической войны — затрагивали этот мир, подмывавшийся изнутри чудовищной его безнравственностью и имморализмом. Но по мере нарастания жизненной драмы Марселя менялся и весь тон повествования, становясь трагично-ироническим, и образы людей света начинали приобретать жутковато-гротескные, сатирические черты, превращающие их в скопище монстров, к которому Пруст относился с нескрываемым холодом.

В роман Пруста проникала критика, имевшая, однако, принципиально иной смысл, нежели в произведениях Б. Шоу, Г. Манна, Р. Роллана и других критических реалистов. Пруст в последний период творчества, особенно в «Обретенном времени», приходил к выводу, что столь любимый им уклад жизни находится под угрозой; тяжкие валы социальных битв и катаклизмов начали захлестывать и его. Сознавая это, Пруст прибегал к самокритике, имеющей внутриклассовый характер. Отчужденная личность, считавшая себя мерой всех вещей и центром вселенной, ощутила необходимость в социальной опоре. Иначе быть и не могло, ибо отчуждение личности может осуществиться только в обществе, и особенно отчетливо в обществе высокоразвитом. Пруст, описывая теневые стороны жизни социальной верхушки, критически к ней относясь, все же с долей сочувствия пишет о Робере де Сен-Лу, добровольцем ушедшим на войну, выполняя свой долг французского аристократа, и убитом на фронте.

Социальная тенденция эпопеи Пруста приглушалась «чистым» психологизмом. Но он удержался на той зыбкой грани, которая отделяет искусство реалистическое от искусства, отступающего от реализма или ему противостоящего. Однако те, кто пытался подхватить прустовский психологизм и развить заложенные в нем тенденции, неизбежно замыкались в изображении изолированного человеческого сознания, самодовлеющего интереса к внутренним переживаниям личности. Но сам Пруст искал опоры в реальности, даже в тех ценностях, которые, как он ощущал, изживают себя, утрачивают истин-

ное свое значение, подобно, например, бесплодной храбрости Сен-Лу, не только откликнувшегося на зов традиции, но и стремившегося побороть на войне расщепленность собственной личности.

Общая направленность финала эпопеи Пруста была весьма знаменательна, ибо подтверждала, что буржуазное сознание — сколь бы утонченным по форме и внешне далеким от практицизма оно ни казалось — решительно начинало переходить к самообороне в новых исторических условиях, сложившихся после первой мировой войны в капиталистическом обществе, чья политическая структура перестраивалась под воздействием Октябрьской революции и ее идей и под влиянием обострения внутренних противоречий. Сложные процессы, происходившие в духовной жизни XX века, отражали не менее сложные процессы, шедшие в жизни общественной.

Лик мира менялся. Окопы уже заросли травой, с недавних полей сражения выветрился запах тлена и мелинита, мертвецы были похоронены и забыты, а над могилой Неизвестного солдата зажгли негасимый огонь. Буржуазная демократия повсеместно вырождалась и трансформировалась; восстания пролетариата, вслед за Октябрьской революцией вспыхнувшие в Западной Европе, были потоплены в крови. Но победы у буржуазии не было, ибо на Востоке, в Советской России, социализм начал свою созидательную деятельность.

Подобно циклотрону невиданной мощи, Советская Россия многократно усиливала энергию революционных идей, которые овладевали умами, поднимали к революционному действию Азию, будоражили Соединенные Штаты Америки, влияли на общественную борьбу в Европе.

Ощущение непрочности капиталистической системы понуждало буржуазию переходить к новым формам защиты своего классового господства.

Возникновение фашизма и фашистских режимов было признаком ослабления власти буржуазии, ибо фашизм не только не приглушил противоречия капитализма, но усугубил их, приведя мир к катастрофе.

Буржуазные демократии не препятствовали развязыванию второй мировой войны, в слепоте своей считая фашизм заслоном против идей и дел коммунизма.

Закончившаяся разгромом наиболее реакционных сил капитализма вторая мировая война подтвердила непобедимость первого в мире социалистического государства и резко ослабила всю капиталистическую систему. Образование мировой системы социализма, стимулировавшее бурный рост антиимпериалистического национально-освободительного движения, закат колониализма; гигантский рост рабочего и забастовочного движения в капиталистических странах; иссякание творческих сил буржуазной демократии; повсеместное распространение идей коммунизма — вот что стало характеризовать общественно-политический и духовный облик современности.

Все грозные, огромные исторические события и перемены, которыми столь богато наше время, затрагивают существование каждого сына земли, так или иначе втягивая его в свой безудержный поток. Ныне история разверзла перед человечеством зрелище своих сокровенных тайн, и люди стали видеть, как в ее великой мастерской тяжкие молоты куют будущее и в горниле времени переплавляются устаревшие порядки, идеи, воззрения, принципы. Поэтому чувство *изжитости* устоев и оснований старого мира становится характерной чертой духовной жизни нашего века.

Совершенно закономерно новая историческая обстановка ставит перед современным человеком новую задачу, не имевшую ранее столь жгучей остроты, а именно задачу *выбора, самоопределения* в идущей общественной борьбе. Наше время непригодно для духовных робинзонад. Ни сознание человека, ни его деятельность не могут не иметь *социальной опоры* и быть самим по себе сознанием, «чистым», независимым от реальности, и самой по себе деятельностью, не вплетающейся в сложнейшую, запутанную систему социальных связей, зависимостей, конфликтов, интересов, целей, существующих в жизни.

Для буржуазного сознания миновали времена определенности, цельности и единства. Поэтому ему свойст-

венна неоднородность, неустойчивость, внутренняя противоречивость и непоследовательность, иллюзорность представлений о мире, внешняя усложненность, стремление на месте реальности воздвигнуть систему мифов. Но за всеми иллюзиями и фикциями отчужденного сознания стоит ощущение неустойчивости самой капиталистической системы.

Одна из весьма распространенных и характерных форм неприятия современного буржуазного общества есть критика его с позиций мнимо наивной личности, наделенной «детскостью», непосредственностью мировосприятия. Подобного рода критика нередко связана с выражением стихийно-народного, демократического взгляда на жизнь, как, например, в «Похождениях бравого солдата Швейка» Гашека или в комедиях Чарли Чаплина, а в наши дни в некоторых романах Грэма Грина, Сэлинджера, лишенных, однако, той близости к народному сознанию, которая была свойственна упомянутым великим сатирикам. В собственно буржуазном сознании чувство изжитости, непрочности существующих общественных отношений преломляется весьма своеобразно, проявляя себя в отрицании технического, машинного прогресса.

Если на заре своего возникновения и в пору промышленной революции для передовой мысли технический прогресс был знамением общественного прогресса, то ныне для многих философов, социологов и художников он превращается в символ общественного регресса.

В искусстве подобное умонастроение проявилось, в частности, в тяге к примитиву, в обращении к тем его формам, которые еще бытуют и поныне у народов, слабо затронутых цивилизацией. Древнейшее искусство племен, населяющих территорию нынешней Мексики; культовая и бытовая скульптура, орнаменты народов Центральной Африки, Полинезии, островов Тихого океана; художественные изделия южноамериканских индейцев, аборигенов Австралии и т. д. вошли в орбиту внимания искусства и современной эстетики, подчас вызывая больший интерес, нежели художественное наследие античности, и оказали заметное воздействие на творчество ряда современных живописцев и ваятелей.

Однако художественные достижения исполненного цельности чувства творчества народов, еще находящихся на родовой стадии развития, современное буржуазное искусство использует и перетолковывает на свой лад. Отбрасывая его душевное здоровье, игнорируя исторические условия, сформировавшие художественную мысль этих народов, современное буржуазное искусство, вульгаризируя их художественный опыт, заимствует в нем лишь *элементы формы*, условность и лаконизм передачи объемов предметов и фигур, подчеркивание физиологических особенностей, преувеличенную экспрессивность натуры, часто имевшие культовое происхождение и значение.

Буржуазное искусство *примитивизирует* отнюдь не примитивное народное искусство, трактуя его формалистически, что естественно, ибо самое понятие примитива и отношение к культуре и духовному наследию неевропейских народов лишь как к экзотике, то есть диковинному и своеобычному, но упрощенному и лишенному сложности миру, где одинокая, истерзанная механической цивилизацией личность якобы может найти прибежище и пристань, возникало из упрощенного понимания современной жизни, ее конфликтов и способов их разрешения. Примитивизированное искусство было неспособно обобщать, а тем более синтезировать жизнь в ее реальной сложности. Как направление в искусстве примитивизм (какую бы окраску он ни принимал — дадаистскую, экспрессионистскую, сюрреалистскую, кубистскую и т. д.) является одним из характернейших симптомов понижения требований искусства к себе, ослабления в нем духа истинного творческого поиска.

Несравнимо сложнее по своему содержанию и социальному умонастроению, нежели у изобразительных искусств и музыки, в которую также проникла тенденция к примитивизации музыкального образа, было отношение к урбанизации жизни, к механическому, техническому прогрессу у художественной литературы. Наблюдения над противоречиями, сопровождающими материальный и технический прогресс, неизбежно наталкивали художественную мысль на необходимость осознания всей

суммы вопросов, связанных с перспективами и объективными судьбами *социального прогресса.*

Еще в годы, предшествующие первой мировой войне, Джозеф Конрад изображал многоцветный, подобный радужной жемчужине, мир южных морей — молчаливые лагуны с розовой от заката водой, переливающиеся красками коралловые острова, дремлющие под вечный говор прибоя,— свежий, обдутый ветрами первозданный мир — как единственное прибежище для человека, измученного городской машинной цивилизацией, несущего в душе своей как проклятие ее пороки, порожденные ею взгляды и привычки, надежды и разочарования. Конрад и его герои — несмотря на подчеркивание писателем их волевых качеств — уже не верили в жизнеспособность общества, которое они покидали, отправляясь в неизведанные дали морских просторов. Но и мир, который хотели они сделать своим прибежищем, был иным, нежели их мечта о нем.

Конрад сознавал, что изображенная им жизнь — та ее экзотичная форма, которую он еще застал, — доживает последний срок. Легкогрудые парусники сменялись дизельными судами; мужественные и рыцарственные одиночки, ковавшие на свой страх и риск собственное счастье,— циничными, пропахшими виски и кровью агентами безликих и безжалостных концернов и торговых компаний. Противоположение неизнеженной красоты цельных, простых, сильных страстей, душевной собранности и здоровья — сложной и усложняющейся каждодневно жизни буржуазного общества, безумному ее напряжению не разрешало никаких социальных конфликтов и говорило лишь о разочаровании писателя в итогах общественного развития, принесшего людям разъединенность, недоверие друг к другу, замкнувшего человека в одиночке личных переживаний.

Конрада вряд ли можно отнести к числу тех художников, для которых критический реализм составлял эстетическое и этическое кредо. Он творил в пределах господствующего сознания, нигде не переступал его границ, но своей поэтизацией первозданного, нецивилизованного мира он передал характерное для искусства XX века ощущение оскудения сил буржуазного общества

и сомнение в возможности его нравственного и социального прогресса.

Свойственные творчеству Конрада трагические интонации были присущи далеко не всем буржуазным реалистам и начисто чужды, например, произведениям его младшего современника — Джильберта Честертона, чьи герои лишены психологической усложненности и душевной хрупкости, внутреннего драматизма конрадовских героев. Впрочем, Честертону равно чужд и психологический реализм Конрада. При всей своей склонности к гротеску и парадоксу, он традиционалист в вопросах формы: его произведениям не свойственны конрадовская свободная и разорванная композиция, резкая смена настроений и темпов повествования, частые нарушения временно́й последовательности развития событий, скрупулезное внимание к духовной, психологической жизни героев.

Честертон был вульгарно и шумно оптимистичен. Но все конфликты его произведений также строились на неприятии урбанизма буржуазной цивилизации. Его любимые — нарочито простодушные, наигранно наивные — герои — патер Браун, Инносент Смит — глазами простаков вглядывались в запутанную жизнь современников, в сложные ее конфликты, стремясь увидеть за покровом обыденности существования утраченную полноту и сочность красок. Честертон и его герои жаждали вдохнуть энергию в анемичные чувства, желания и помыслы сынов современной цивилизации и обрушивали свое негодование на общество, которое нивелирует и обедняет личность. Но в защите прав личности Честертон не шел дальше шумного радикализма и по существу лишь возрождал филантропические традиции торизма, наиболее заметным представителем которого в XIX веке был Карлейль.

Механическому прогрессу Честертон противополагал экзотику старой, гильдейской Англии («Наполеон из Нотинг-Хилла», «Возвращение Дон Кихота» и др.). Однако его громогласный радикализм на поверку оказывался весьма робким и консервативным, ибо писатель, подобно своему герою Инносенту Смиту («Живчеловек»), лишь «нарушал обычаи, но соблюдал заповеди».

Если Конрад показывал, как механическая культура обездушивает человека, то Честертон — и это весьма симптоматичная черта буржуазного сознания — исходил в своей критике технического прогресса из несколько иных соображений. Машинный прогресс пугал Честертона тем, что с ним органически было связано усиление рабочего класса, а тем самым увеличивалась *возможность* революции.

Честертон еще надеялся, что революцию можно превратить в буффонаду («Человек, который был Четвергом»), то есть обезвредить революционные настроения масс буржуазным либерализмом. Но после Октября он должен был оставить эту утешительную иллюзию и в тридцатые годы искал пристанища в иных иллюзиях, затеяв духовный флирт с реакционными политическими силами. Воспевая регресс, зовя назад к «добрым» старым временам, Честертон обнаруживал не только слабость собственного мировоззрения, его неспособность охватить смысл и содержание исторических перемен, но неизбежно распахивал свое творчество для нереалистической фантастики, схематизировавшей облик действительности, и отходил от реализма.

Общественные воззрения, нашедшие выражение в его творчестве, — призыв к возврату во времена якобы жизнерадостного и простодушного средневековья — при своей кажущейся парадоксальности отнюдь не были единственными в своем роде. Порожденные чувством неудовлетворенности ходом общественного развития и чувством недоверия к техническому прогрессу, воззрения эти свойственны многим буржуазным философам.

В начале буржуазной эры, в разгар промышленного переворота и в канун французской революции XVIII века, Жан-Жак Руссо яростно критиковал капиталистический прогресс и звал людей к природе и простоте. Его критика вырастала из ощущения, которое не обманывало Руссо: он начинал сознавать, что возникающая система общественных отношений несет людям новое рабство, еще более ужасное, нежели рабство человека при феодализме.

Руссо не принимал извращенной капитализмом формы прогресса, предощущая огромную *сложность* проти-

воречий, сопутствующих дальнейшему развитию общества. Ныне, на закате буржуазной эры, многие ее идеологи начинают сомневаться в самом понятии прогресса и *упрощают* истинную, реальную картину противоречий общественного развития и действительную сложность социальных конфликтов пытаются свести к нескольким удобоприемлемым для них принципам.

Подобного рода *упрощение, примитивизацию* подлинных конфликтов современной социальной жизни разделяет с заходящей в тупик общественной мыслью и буржуазный реализм XX века, начавший отходить от социального анализа жизненных явлений.

Реалистическое искусство — и в этом его преимущество перед другими видами искусства — способно видеть, воспринимать и воссоздавать жизнь в ее подлинной сложности, в полноте ее содержания, в свободном и естественном ее самодвижении. Однако буржуазные реалисты XX века *схематизируют* жизнь и, пренебрегая ее аналитическим исследованием при объяснении мотивов человеческого поведения и при изображении характеров героев, их взаимоотношений с обществом и друг с другом, нередко исходят не из подлинных, реальных, заложенных в самой действительности оснований, а из умозрительных представлений о мире.

Упрощенное понимание общественных противоречий приводило и приводит их к упрощенному взгляду и на человеческую природу. В буржуазном реализме человек *анимализировался*, как и в натурализме, чье воздействие на творчество буржуазных реалистов становится необычайно сильным. Характерна в этом смысле эволюция Д. Лоуренса, который начинал свою деятельность как художник, зорко всматривавшийся в лик подлинной жизни, хорошо знавший монотонный быт и безотрадный труд рабочего люда, его маленькие радости и крупные невзгоды. Он описывал, как под неуклонным тяжелым давлением индустриального города, машинной цивилизации рушились устои сельской Англии, распадались ее традиции — о которых он искренне скорбел — и под воздействием машинной цивилизации нивелировалась и скудела человеческая личность.

Лоуренс умел изображать своих героев в сложных, не всегда ими осознанных, но тесных связях со средой, с социальной сферой их жизнедеятельности. Однако в поздних произведениях двадцатых годов он решительно начал выводить своих героев из-под воздействия социальной среды, рассматривая общественные основания взаимоотношений людей как второстепенные или несущественные, и погружал человека в стихию инстинктов — в первую очередь сексуального инстинкта. По сути, он углублял высказанную им еще в молодые годы мысль о том, что для него величайшей религией является вера в кровь и плоть, которая мудрее, нежели интеллект.

Психологизм, столь свойственный ранним его произведениям, например «Сыновьям и любовникам» или «Радуге», заменялся анализом инстинктивных поступков героев; изображение любовного чувства — изображением сексуальных ощущений («Любовник леди Чаттерлей»). Правда, сам Лоуренс отводил от своих произведений упреки (вполне справедливые) в чрезмерном эротизме. Он говорил, что те, кто называет его произведения грязными сексуальными романами, лгут, ибо романы его суть не сексуальные, а фаллические. Сексуальность, разъяснял он, есть нечто головное, вызывающее мозговые и мыслительные реакции. Фаллическая реальность, напротив, самоценна и исполнена тепла...

«Фаллическая реальность» закрыла для Лоуренса, как и для многих буржуазных писателей, доподлинную, живую реальность с ее непримиримыми классовыми антагонизмами, жгучими конфликтами, о которых Лоуренс не хотел знать и слышать. Отделенный от мира людей, отдающийся власти голого инстинкта, стоящий лицом к лицу с космосом, плотью, природой — вот каким представлялся воображению Лоуренса современный человек, сын XX века, отрекающийся от бремени цивилизации и всевозможных социальных связей и обязательств.

В отличие от фрейдистов, считавших человеческую натуру больной, невропатической по природе своей, Лоуренс, наоборот, воспринимал и изображал человека как здоровое животное, занятое в основном заботами об

удовлетворении своего полового инстинкта. Но и у Лоуренса иллюзия мнимо свободной, мнимо независимой от общества личности, иллюзия, порожденная отчуждением, не могла существовать самостоятельно, как чистая идея, и обретала свою законную социальную окраску. В «Пернатом змее» — романе, действие которого развертывалось в экзотичной Мексике, сексуальные переживания героев уже осложнены воздействием *инстинкта власти*, и совершенно неизбежно анимализация человеческой природы приводит к восхвалению властности сильных натур, способных вести за собой человеческое стадо, толпу, массу.

Индивидуализм, обретший у Лоуренса столь открытое утверждение, обнаруживал свое сродство с политической реакцией, которая начинала в конце двадцатых годов играть чрезвычайную роль в общественной жизни капиталистических стран. Апология индивидуализма соединяла творчество Лоуренса — внешне весьма аполитичное — с весьма жгучей политикой. Что касается «фаллического начала», которое Лоуренс считал движущей силой человеческих поступков, то оно крайне обедняло картину мира, содержащуюся в его произведениях, и оскудняло человеческую натуру.

Сведя многообразие духовных интеллектуальных проявлений личности к проявлению немногих инстинктов, Лоуренс закрыл для себя возможность изображения действительности в ее полноте, подменяя сложность мира бедной схемой, прибегая при передаче подспудной, потайной жизни плоти к символике, сгущенной риторике, разрушившим реалистическую структуру его произведений и по существу выводившим его поздние романы за пределы реализма.

Характерное для Лоуренса противоположение инстинкта — цивилизации было не единственной в буржуазном реализме формой разочарования в итогах прогресса. У Олдоса Хаксли подобного рода противопоставленность осложнялась признанием вырождения культуры, что было для него равнозначно признанию вырождения цивилизации, ибо Хаксли — один из самых «высоколобых» буржуазных литераторов — эти понятия объединял.

Если Ницше, воздвигая здание реакционной идеологии, *переоценивал* все ценности, то Хаксли их *обесценивает*. Флобер, создавая «Лексикон прописных истин», не сводил к ним всю культуру человечества и понимал, что в «Лексиконе» собрана лишь премудрость заурядного буржуа. Для Хаксли вся культура, кроме культуры немногих, есть не что иное, как сумма истин и знаний, *ставших прописями* и потому мертвыми и нетворческими. Он резко отделяет культуру от народа, рассматривая ее как достояние и создание избранных, с презрением и враждой относясь к массам.

Прямо и открыто порывает он связи с гуманистической традицией, основывавшейся на любви к человеку и вере в его творческие силы. Порывает он даже и с либеральной традицией, и с чувством жалости к малым сим, отводя трудовому люду роль бессловесного раба, обслуживающего избранных, духовную элиту. С холодным и откровенным цинизмом отрицает Хаксли необходимость образования для народа, считая, что ему достаточно тех немногих житейских навыков, которыми и ограничивается деятельность трудящегося человека в условиях капитализма. Умение вести себя прилично, работать и повиноваться — вот краткий перечень тех качеств и добродетелей, которых достаточно для основной массы людей. Истины знания и культуры для них недоступны и бесполезны, ибо способны только смутить и запутать их бедный разум — то есть, иными словами, внушить им те идеи, которые могут натолкнуть массы на мысль изменить существующий порядок вещей и добиться истинной свободы.

Перспектива коренных исторических перемен страшила Хаксли, и для того, чтобы сохранить устои собственнического мира, он — в век величайшей революции в человеческой истории — отрицает целесообразность революционной перестройки общества, ибо, по его мнению, политическая свобода, как и свобода вообще,— недостижима. Человечество, если его рассматривать как целое, не может быть свободным. Преимущества и блага истинной свободы доступны лишь небольшой ее части — тем людям, которые обладают властью и превосходят всех остальных представителей рода людского

имущественным положением и способностями. Рядовому человеку, утверждает Хаксли, свобода вообще не нужна и бремя ее тягостно, ибо он просто не знает, что с ней делать. Всего удобнее рядовой человек чувствует себя в привычном ярме повиновения. Следовательно, если человечеству не по силам достичь свободы и она ему не надобна, то невозможен общественный прогресс, а возможно и необходимо лишь сохранение сложившихся в собственническом мире отношений и приспособление их к движению истории, отрицать которое Хаксли все же не отваживается. Но это приспособление буржуазного общества к вновь возникающим условиям может, по мнению Хаксли, осуществляться только за счет усиления независимости отдельных личностей и усугубления рабства масс.

Хаксли остерегал своих современников от излишних, с его точки зрения, заигрываний с массами, от демократических увлечений, предрекая в противоположном случае буржуазной личности мрачное будущее — ее подчинение власти косной, невежественной толпы. Подобно Лоуренсу, опасность он видел в развитии технического прогресса, но, не ограничиваясь отрицанием машинной цивилизации, пробовал осмыслить воздействие и социальных противоречий общества на судьбу буржуазного человека.

В самый разгар экономического кризиса, в годы прямого наступления фашизма на последние демократические свободы Веймарской республики, в то время, когда открыто обнаружились слабости капиталистической экономики, обострилась классовая борьба и антибуржуазные настроения масс,— Хаксли, встревоженный развитием событий, причину болезней собственнического мира усматривал в техническом прогрессе и росте активности масс.

В утопическом романе «Прекрасный новый мир» он нарисовал мрачную картину будущего, которое якобы ждет человечество, если оно не преодолеет того, что Хаксли считал неправильностями исторического развития. Доказывая, что масса может быть счастлива, лишь находясь в состоянии рабства, он изобразил будущее как иерархическое государство, опирающееся на обезду-

шенную, конвейеризированную технику американского типа и осуществившее унификаторские идеи, которые якобы свойственны коммунизму. Хаксли не возражал против того, чтобы массам было навязано то скотское счастье, которое он описал в своем романе, но его тревожила судьба личности буржуазного человека, который мог утратить свою индивидуальную свободу и свои житейские преимущества в случае, если события истории сложились бы так, как думал писатель.

Оценивая все события жизни, истории, социальной борьбы с позиций отчужденной личности, Хаксли в защите принципа самоценности индивидуума — буржуазного человека — иногда поднимался до своеобразного пафоса и направлял свою критику на прогрессивные идеи века и на те общественные силы, которые подмывают фундамент собственнического мира. Его недоброжелательство и подозрительность вызывал не только ход исторических событий, но и творческая, созидательная сторона человеческой натуры, ведущая род людской вперед, в неизведанные дали будущего, к высотам научного знания. Хаксли с чувством злорадного самоудовлетворения чернил в своих произведениях человека, изображая его похотливым, тупоумным, злобным существом, склонным к анархии, а не созиданию.

В годы, предшествующие второй мировой войне, и в послевоенные годы, видя, как энергично идут исторические изменения, Хаксли, уверенный в том, что человечество окажется не в состоянии усмирить стихию разрушения, вызванную к жизни капитализмом и пошедшей ему в услужение наукой, начисто отверг самое идею общественного прогресса. Если для интеллектуальной элиты ему виделось прибежище от бурь века в мистическом самоуглублении, то человечеству он пророчил бедственное грядущее. Он полагал, что люди низойдут до уровня зверя, будут поклоняться ему («Обезьяна и сущность»), ибо заложенные в человеке природой животные инстинкты неизменяемы и не поддаются обузданию. В конце концов они прорвутся наружу и отбросят человечество назад. Что касается общественной, социальной деятельности человека — государства, партий, всевозможных общественных институций, то они, по мысли Хаксли,

враждебны человеческой сущности, ибо их развитие якобы ведет к уравниванию, унификации людей, обезличиванию личности. Отрицая пользу и необходимость социальной деятельности людей, Хаксли видел в ней угрозу независимости и свободе личности. С еще большей озлобленностью нападает он на идею общественного прогресса.

В романе «Снова в прекрасном новом мире» Хаксли рассматривает идею разумного переустройства общества как иллюзию: грядущее, как он полагает, чревато усилением тирании, подавлением самости человека. Как все буржуазные идеологи, Хаксли, говоря «человек», имеет в виду не весь род человеческий, а лишь ничтожно малую часть его, то есть буржуазного человека. Как пишет Хаксли, подавление воли индивидуума будет осуществляться при посредстве павловской рефлексологии, с использованием массовых средств воздействия, к каковым он относит современную рекламу. Угрозу индивидуализму Хаксли усматривает и в росте рождаемости. Так замыкается круг его идейной эволюции — от скептицизма к полному нигилизму, к полной капитуляции перед собственническим обществом, ибо сил, способных изменить его, Хаксли старается не замечать.

Проза Хаксли всегда была иронична. Но это не та доброжелательная, человечная ирония, которая украшала прозу Франса, и не разящая, испепеляющая социальное зло ирония великих сатириков Свифта или Щедрина, и не та смягчающая противоречия и конфликты жизни ирония, которую прославляли немецкие романтики. Ирония Хаксли — детище усталой цивилизации. Пользуясь словами русского поэта, это ирония «отживших и не живших»; она покушается на все благое и великое в жизни, в человеке, в культуре. Проникнутая старческим холодом, она насмешничает над человеческими чувствами, лишает людей надежды на будущее и своим исповеданием веры делает защиту личности, отрекшейся от принципов гуманизма, презирающей мораль, не верящей в знание, прогресс, свободу. Некоторое утешение одиночке дается в идее мистического самоуединения. Но это столь же ничтожно слабое средство в борьбе с прогрессом мировой истории, с ее неуклонным движением

к новым формам общественных отношений, сколь ничтожен, скажем, расчет на то, что огонек спички сможет растопить льды Антарктиды.

Хаксли отразил в своем сознании наиболее характерные черты современного декаданса. И хотя в начале своего творчества он придерживался реалистической манеры письма, высмеивая модные нереалистические течения буржуазного искусства, в последние годы он от нее отошел. Герои его произведений теряют свою плотскую объемность, все больше превращаясь в олицетворение идеи; чувства их иссушаются и заменяются набором рационалистических посылок и мотивировок; духовное и интеллектуальное содержание персонажей его романов подменяется мертвой книжной эрудицией. Сентенциозность, дидактика и абстракция властвуют в его произведениях, и с их засилием больше не в состоянии справиться талант писателя.

Итоги творческого развития Хаксли довольно точно охарактеризовал французский критик Франсуа Эрваль в статье «Самоубийство романиста». Он писал: «Последние романы Хаксли, представляющие собой замаскированные эссе, так же как и его подлинные эссе, имеют один лейтмотив: наш мир обречен на гибель, избранное нами направление ведет к неизбежной катастрофе, техническая цивилизация унифицирует нас, и мы медленно, но верно превращаемся в роботов, лишенных души. Из этого положения романист Хаксли сделал свои выводы: он рисует одних только роботов» [1].

Умонастроение, отразившееся в произведениях Хаксли, характерно для современного буржуазного сознания, но к этому умонастроению приходят не только тем путем, каким шли Жид и Хаксли,— обесценивая ценности культуры и истории. К нему приходили и приходят, как, например, это произошло с Селином, обесценивая все ценности жизни в непосредственном столкновении с подлинностью, практикой, повседневностью буржуазного мира.

Селина с его трусливым цинизмом, озлобленной насмешкой над человечностью, добром и надеждой; с его

---

[1] «Express», 6/II 1958.

ненавистью ко всем людям; с его слепой жаждой существования ради самого существования, отрицающего такие понятия, как родина, честь, патриотизм, общественный долг; с его капитуляцией перед силами реакции, какое бы обличие они ни принимали и лишь бы обладали властью; с его мнимой аполитичностью, которая на деле есть самый неприглядный вид буржуазной политики, рассчитанной на моральное разоружение человека, на ослабление его сопротивляемости социальной среде, насилию и бесчеловечности; с его ненавистью мелкого собственника к трудовому люду, к массам, к народу; с его бешеным, воинствующим индивидуализмом и апологией самости человека, его отъединенности от общества — можно рассматривать как одного из наиболее характерных представителей выродившегося буржуазного реализма. Уж он не стеснялся! Изрыгая хулу и ругательства, сквернословя и понося всех и вся, он вываливал все, что думал о мире, в котором жил и плотью от плоти которого был.

Если высоколобые эстеты XX века Вильямс Йетс и Томас Элиот, закрывая глаза на бедствия и невзгоды людские, славили в светских гостиных и декадентских журнальчиках один — красоту формы и незамутненность искусства жестокой прозой жизни, а другой — власть и спасительную силу веры, смягчая мистицизмом пессимистичность своей поэзии и едкость собственного нигилизма; если Жионо восхищался жизнью и бытом крестьянского Прованса, сладостью и бездумным слиянием с миром, природой, обернувшимся капитулянтством перед общественной реакцией, и, не тревожась о судьбе рода человеческого, прятал свое равнодушие к людям в расплывчатом лиризме; если Эрнст Юнгер напяливал на хилое тело бюргера солдатский мундир, героизируя его хищнические инстинкты, воспевая войну и насилие как стихию мужественности, и стремился придать черты величественности столь низменному и подлому порождению капитализма, как фашизм,— если все они вкупе с современными буржуазными философами, моралистами и пропагандистами обволакивают эгоистическую душу буржуа системой выспренних и многозначительных

фраз, то Селин весьма откровенно показал, чем эта душа была на самом деле.

В его произведениях — и в «Смерти в кредит», и в «Безделушках для резни», и в «Школе трупов» — можно найти весь набор декадентских философем, сильно вульгаризированных, но тем не менее однотипных по своей сути с философствованиями столпов европейского декаданса — ницшеанцев и неодарвинистов.

В его романах можно было также обнаружить упрощенное, примитивизированное изображение характеров, человеческих чувств и отношений, натуралистическую откровенность описаний, пренебрежение элементарными нормами морали и приличия. В позднем своем произведении «Из замка в замок», написанном после второй мировой войны, Селин дал волю ненависти ко всем формам демократии, в том числе и буржуазной, а заодно постарался очернить и антифашизм и победителей над фашизмом. Но первоосновой сродства Селина с современными буржуазными реалистами была, разумеется, *концепция человека*, которую он наиболее отчетливо выявил в нашумевшем романе «Путешествие на край ночи» и в дальнейшем лишь ее варьировал. Селин весьма выразительно проанализировал в этом романе душу буржуа и мир, который вылепил ее по своему образу и подобию.

Словно по огромному вертепу зла и насилия, гонят по земле судьба и нищета Бардамю, главного героя романа, и всюду сталкивается он с безжалостностью буржуазного общества, вступившего в пору своего кризиса и заката. Фронт империалистической войны, где происходит бессмысленное взаимоистребление людей; залитые гноем и сукровицей госпитали; колониальный ад, который не знающие милосердия буржуазные дельцы расписывали как райский уголок для туземцев и служащих многочисленных торговых компаний; бедные провинциальные городки, где течет тупая, звериная обывательская жизнь; небоскребы Нью-Йорка, подобные ледяным утесам, в тени которых человек не может ни согреться, ни найти себе приюта; однообразный лязг конвейера на фордовских заводах, где человек превращается в бессмысленный автомат; дымный, замызганный

пригород Парижа и открывающиеся Бардамю во время его врачебных обходов постыдные и низменные людские тайны, тщательно оберегаемые от близких, и везде, где бы ни ступала его нога,— озверелые, отупелые люди,— вот тот мир, который знает герой романа и в котором он живет.

Селин не отходил от правды фактов, когда передавал облик современного ему общества, прибегая порой к символике, сохраняющей, однако, реальную основу, а чаще — к откровенному натурализму, смакуя отвратительные подробности увиденного и пережитого Бардамю. Но, изображая буржуазный мир как нечто ужасное, Селин считает его тем не менее *единственно возможной* сферой существования человека. Мир отвратителен? Да, но он отвратителен потому, что таков человек, который создает его своими руками. Здесь уже начинается большая ложь и Селина и всех его духовных собратьев. Сообщая признаниям своего героя Бардамю искренность, характер исповедания, Селин изображает его как страдающее, но пренеприятнейшее существо. Нечто липкое, гаденькое, самовлюбленное, трусливое и одновременно злобное и жестокое соединилось в его душе в крепкий сплав.

Селин нарочито придает своему герою черты заурядности, стремясь доказать, что ежели Бардамю — тип массовидный, то, значит, и вся людская масса в той или иной мере наделена его свойствами. Все люди разобщены, ничем внутренне не связаны, разве что чувством голода, страха да еще половым инстинктом и взаимной ненавистью. Они не могут стать лучше или измениться, ибо тот звериный мир, в котором они любят, воюют, трудятся, ненавидят друг друга, мир, подобный галере, где каждый является рабом, в конечном итоге устраивает дремучую, темную, свирепую, трусливую и рабскую человеческую душу, примиряющуюся и с жизненным злом и с социальным неравенством. Сравнение буржуазного мира с галерой не ново. Галеру и прелести галерного рабства в свое время восславил Киплинг, но он героизировал служение человека капиталистическому обществу. Селин же говорил не стесняясь, что человек — мерзавец и созданный им мир отвратителен, но

другого мира ему и не надо. Он его не заслуживает. Предпочтительнее всем жить в скверне, нежели, не дай бог, улучшать общественное устройство. Это — бессмысленное занятие, ибо человек не в состоянии изменить ни самого себя, ни собственное бытие. Одинокий, истерзанный, он противостоит жизни, ее жестокости, ее громадности, и единственное, что ему остается,— это покорно принимать ее такой, какая она есть и будет.

Концепция человека как низменного, греховного существа, содержавшаяся в романе Селина, мало чем в принципе отличалась от взгляда на человека, который развивал, например, Эзра Паунд, хотя он не был столь откровенен в своем творчестве, как Селин. Эта концепция отражает не только объективное воздействие на человека реальных условий его существования, обесчеловечивающих человека, но имеет недвусмысленный охранительный характер. Испытывая на себе сокрушающий напор идей социализма и сталкиваясь с ростом освободительных устремлений масс, буржуазные идеологи, стремясь разоружить человека, поднимающегося к осознанному деянию, внушают ему неверие в самого себя. Поэтому Селин начисто игнорирует реальные общественные силы, противостоящие капитализму. Его Бардамю еще задерживался на грани между отчаянием и преклонением перед общественной реакцией, которая могла позвать его за собой. Но обесцененность в его сознании всех общественных и жизненных ценностей — любви к родине, к людям, понятий долга и честности, человеческого достоинства, самоотверженности и т. д., его *нигилистическая всеготовность* были опасны. Этой всеготовностью и отчаянием воспользовался фашизм, увлекший за собой массу остервенившихся бардамю и сделавший их своим орудием.

Нигилистическая всеготовность — приятие бесчеловечности и жестокости капиталистической системы как нормы бытия, отрицание жизненных и моральных ценностей, всеснедающий скепсис и полная атрофия общественных чувств стали крайней формой выражения отчужденности буржуазного сознания. В искусстве подобное умонастроение ведет к умерщвлению реалистической стороны образа, к замене ее воспаленно-субъек-

тивной ирреалистической абстракцией, схемой, безжизненной фантасмагорией.

От современного буржуазного сознания не было скрыто, что человек, личность не только противостоит обществу, не только противополагает ему свой частный интерес, но и вливается в огромную, сложную систему отношений и связей, тем самым включаясь в борьбу разнородных интересов, имеющих сверхличный характер. Невозможно было не замечать существование разнообразных тенденций к объединению, концентрации экономических, политических и духовных сил в буржуазном обществе, отражающих процесс перерастания монополистического капитализма в капитализм государственно-монополистический. Разумеется, этот процесс воспринимается буржуазным сознанием весьма опосредствованно, в непрямой форме. Но он, безусловно, лежит в основе тех систем мышления, которые хотя и исходят из понятия самости человека, но рассматривают его как особь, существующую в стихии всевозможных связей с людьми и миром.

Первоначальной и наиболее примитивной формой выражения унификаторских тенденций буржуазного общественного развития стал унанимизм, включающий Единственного, личность, индивидуум в некие «всеобщности», «силы». Унанимисты, и особенно Жюль Ромен, охотно растворили «я» в «мы», индивидуальное начало в коллективном. Однако в понятие «мы» или «коллектив» у них могло превратиться все, что угодно: толпа идущих с завода рабочих, рота солдат или кучка зевак... «...*Мы* разглядываем происшествие, *мы* принимаем участие. Это и есть унанимизм, который Ромен пожелал изобразить во «Всеобщей жизни» или в «Белом вине Ла Виллет» [1],— не без яда писал Сартр.

Замена унанимистами классовых отношений отношениями групп, коллективов, человеческих объединений разного рода позволяла им отрицать *разность социальных интересов* личностей, случайно образовавших некий «коллектив», и *подчинять* эти интересы власти подобно-

---

[1] J.-P. Sartre. L'être et le néant. Paris, Gallimard, p. 485.

го объединения, неизбежно ставя знаки равенства между объективным содержанием целей, которые преследует личность, оказавшаяся втянутой, вобранной в группу, и теми целями, которые у этой группы имеются.

В «Белом вине Ла Виллет» Ромен изображал, как *единодушие*, охватившее забастовщиков, распространяется на каждого участника забастовки. Но равноправным и равнозначным с этим чувством изображал он и чувство воодушевления, совместности, которое испытывает солдат, маршируя по улицам Парижа со своим батальоном, вызванным для прекращения беспорядков. Таким образом подчеркивалась зыбкость и неустойчивость классовых различий и, наоборот, стойкая прочность, *всевластность* тех *объединяющих* стихийных начал, которые действуют в собственническом обществе и которым герои Ромена, равно и сам автор, отдают предпочтение, превращая человека в *соучастника* действий этих сил, вовлекающих его в свою стихию. Так социальная первопричина поступков человека унанимистами отбрасывалась и на ее место утверждалось понятие единодушия человеческих воль как основы человеческого поведения. Эти воли, поглощающие человека, устремлены на *упрочение*, сохранение сложившихся общественных отношений и враждебны тем классовым интересам, которые противостоят «единодушию».

Иными словами, понятие *единодушия* становилось орудием борьбы против антибуржуазных сил, что, собственно, и подтвердило развитие основного произведения Ромена — двадцатисемитомной эпопеи «Люди доброй воли». Начатая как широкая картина нравов, как многоплановая панорама жизни буржуазного общества кануна первой мировой войны, она выродилась, по мере политической эволюции самого автора, в реакционный памфлет против прогрессивных общественных движений современности, в том числе и главным образом против коммунизма. Но не только реакционность воззрений не позволила писателю создать синтетическую картину жизни, но и выработанные им под воздействием этих взглядов способы изображения людей и общества.

Если группы, коллективы, объединения безразличны к индивидуальным интересам личности, интересам, пере-

крываемым «единодушием», то логичен отказ от главного героя как идейного и духовного центра произведения. «Потрёбность все относить к центральному лицу связана с таким восприятием мира, при котором индивид стоит в центре его и которое лучше бы назвать не индивидуалистическим, а «индивидуоцентрическим» восприятием, как существовала когда-то «геоцентрическая» система солнечного мира», — говорил Ромен, отрицая подобный принцип изображения. «Но он превращается в пережиток, когда подлинным сюжетом становится само общество или большой человеческий агломерат с разнообразными индивидуальными судьбами, которые движутся каждая самостоятельно, не зная друг друга на протяжении большей части времени и не задаваясь вопросом, не удобнее ли было бы романисту, чтобы все они случайно встретились на одном и том же перекрестке...»[1] — продолжал он, обосновывая необходимость замены традиционного романа, построенного на взаимодействии героя с общественной средой, «романом-потоком», где параллельные сюжетные линии, персонажи, события сосуществуют, не вступая в связь и соединение.

Ложность подобной концепции жизни и истории очевидна, ибо Ромен, делая упор на случайности и недетерминированности события или исторического явления, пренебрегает реальными закономерностями исторического процесса, тем фактом, что события и поступки людей оказываются в гораздо большей степени связанными и взаимозависимыми, нежели это кажется. Унанимизм изжил себя и был отброшен буржуазным искусством, так как он слишком вульгарно, примитивно истолковывал виды связей индивидуума и общества. Несравненно более разветвленную картину этих связей давал экзистенциализм[2].

Несмотря на существенную неоднородность своих политических симпатий, экзистенциалисты дали довольно убедительное *описание* современного общества и современного мира, какими они *представляются* буржуазно-

---

[1] Жюль Ромен. Люди доброй воли, т. 1. Л., «Время», 1933, стр. 6—7.

[2] Экзистенциализм рассматривается здесь лишь в пределах его связей с проблемой реализма.

му сознанию. В этом исток успеха и распространенности экзистенциализма, являющегося скорее философской публицистикой, нежели законченной философской системой. Этим же определяется и природа его воздействия на тех писателей-реалистов, которые приступали к изображению жизни, вооруженные ее экзистенциалистской интерпретацией.

Исходный пункт философствований экзистенциализма составляет выяснение положения человека в мире и обществе и выяснение его отношений с жизнью, обществом и другими людьми. Это не значит, что они стремятся воссоздать в своих сочинениях подлинную картину общественных отношений: претендуя на анализ современной жизни и человеческой психологии, они на деле придерживаются лишь опыта буржуазного человека, исходя в оценках жизненных событий из этого опыта. Не желая замыкать себя пределами антропоцентрического мышления, экзистенциалисты, однако, не могут высвободиться из-под его воздействия, ибо их собственные взгляды порождены процессом отчуждения. И для них исходным пунктом является отдельная личность, «Единственный», как выражается Ясперс. Но этот «Единственный» существует рядом с другими людьми, для себя и для других: так возникает то, что экзистенциалисты именуют «со-бытием», подразумевая под этим термином существование человека в обществе.

Люди действительно существуют совместно, образуя общество, но экзистенциалисты делают вид, что это есть существование равноправных в социальном отношении единиц. Рассматривая человека как абстракцию, они тем самым превращают и общественные отношения в некую отвлеченность, лишая их конкретно-исторического содержания. В «со-бытие» подобное содержание привносится самоощущением человека. Иными словами, социальные черты времени и эпохи возникают из умонастроения, из особенностей мировосприятия личности, а не наоборот. В современном обществе человек, самораскрываясь, реализуя свой «проект» — заложенную в нем потенциальность, находится в состоянии заботы, страха, тревоги. Понятия эти у экзистенциалистов не имеют

буквального значения и превращены в особые категории. Но не случаен выбор слов для понятий, ибо они на деле отражают действительные черты буржуазного мира и положение человека, «заброшенного» в мир.

«Со-бытие» возникает, по мысли экзистенциалистов, лишь тогда, когда возникает или понятие «ты-отношения» (у Марселя), «коммуникации» (у Ясперса), «бытия-с-другим» (у Сартра), религиозности (у Бердяева), то есть когда Единственный ощущает существование Другого и вступает с ним в связи. Что же оно собой представляет? Ясперс в статье «Возможности нового гуманизма», доказывая, что основой гуманизма является индивидуализм, писал: «Наш разбор борьбы за внутреннюю независимость имеет в виду человека, как Единственного. Не звучит ли это так, что Единственный есть все? Наоборот: Единственный в ходе вещей исчезает как индивидуум и остается Единственным лишь в той мере, в какой он вступает в коммуникацию с другими самостями selbstsein и с миром» [1].

Можно предположить, что под коммуникацией Ясперс подразумевает те сложные виды социальных отношений, которые существуют в обществе и определяют собой формы человеческих взаимоотношений. Но это не так. Связи, которые подразумевают экзистенциалисты, по сути остаются на уровне психологических контактов между людьми.

Психологические контакты в системе человеческих взаимоотношений чрезвычайно важны, и они не должны исключаться из социальных контактов, так как устранение человеческого, психологического элемента из системы взаимосвязей людей ведет к деперсонализации личности, превращению ее в орудие или средство реализации тех или иных социальных функций общества. Но психологические контакты включаются в систему социальных связей, и выделять их как главенствующие, что объективно делает экзистенциализм, неправомерно. Ясперс полагал высшей формой человеческих взаимоотношений экзистенциальную коммуникацию, которая позволяет человеку осознать или ощутить себя как Един-

[1] Karl Jaspers. Rechenschaft und Ausblick. Piper. München, 1951, S. 292.

ственного и открыться Другому для того, чтобы познать и его и себя.

Другим видам коммуникаций, то есть действительным связям людей в обществе, Ясперс отводит подчиненное место сравнительно с экзистенциальной коммуникацией. Важнейшей среди них — и в этом нельзя не увидеть воздействия идей Шелера — Ясперс считает *руководство и служение,* включающее в себя такие разновидности связей, как смирение и ответственность, верность и доброта. Иными словами, Ясперс заранее рассматривает коммуникации не как исторически преходящее явление, а как вечное. Видами коммуникации служат также и *общительность*, являющаяся основой и предпосылкой для возможности человеческих связей, *дискуссия*, которая содействует уточнению и углублению взаимного понимания, *политические отношения*, которым, однако, Ясперс, демонстрируя мнимую независимость Единственного от политики, отводит второстепенную роль.

Подобное выключение человека из стихии социальных отношений производит и Сартр. В «Бытии и ничто», книге, основные положения которой им не были пересмотрены, Сартр описал виды связей, существующих, по его мнению, в мире. Они мало отличаются в принципе от тех, которые ввел Ясперс.

По Сартру, Единственного отделяет от Другого и связывает с ним в первую очередь *взгляд* — понятие, имеющее значение категории. *Смотреть и быть рассматриваемым* означает воспринимать себя как объект для Другого, а точнее — считать Другого объектом для себя. Знание того, что «я» не есть Другой, дается телом, которое заключает в себе то, что можно назвать «моим миром». Связи между «моим миром» и Другим осуществляются, кроме того, при посредстве *языка, любви, мазохизма* (то есть желания подчиняться), *садизма* (то есть желания повелевать, руководить), *безразличия, желания, ненависти*. Эти виды связей Сартр считает главными, основными, определяющими. Что касается понятия классовой борьбы, то для Сартра оно представляется схемой, иногда удобной, но в общем лишенной истинности. Правда, в последние годы Сартр, в сознании

которого резко усилились левацкие иллюзии, в своих многочисленных публицистических выступлениях даже стал злоупотреблять понятием «классовая борьба». Но понятие это лишено у него марксистского содержания и связано с характерным для его взглядов мелкобуржуазным революционаризмом. В целом же в экзистенциализме буржуазное сознание, некогда открывшее классовую борьбу, отрекается от собственного открытия, заменяя реальные общественные связи людей такими, которые лишены конкретного исторического смысла.

Социальную цель или интерес — движущую силу и побудительную причину действий человека — экзистенциалисты подменяют понятием *проекта*, включая в него представление о возможностях человека, лишенных, однако, конкретного общественного содержания. Как истые дети XX века, экзистенциалисты не отрицают значения технического прогресса. «...Техника есть судьба нашего столетия» [1], — говорил Хейдеггер. Но чтобы буржуазное сознание не погрязло в узком практицизме, а *развивалось*, они ратовали — наиболее характерным примером чего может послужить трактат Хейдеггера «Для чего поэт?» — за одухотворение техники искусством. И, однако, их концепция человека отличается пессимистичностью и недоверием к созидательной, творческой стороне человеческой натуры.

Пессимистичность взгляда на человека экзистенциалисты подкрепляют тем доводом, что его существование есть существование перед лицом смерти. Это не новость, и человек, будучи храбрым созданием, на протяжении всей своей истории не перестает творить и пользоваться доступными благами жизни, понимая, что ему когда-нибудь придется умереть. Но у экзистенциалистов сознание того, что человек стоит лицом перед ничто, сам несет в себе ничто, рождает представление об абсурдности жизни, зиждущейся на страхе и тревоге. Ценность для них представляет лишь борьба за свободу Единственного, причем весьма безразлично относятся они к фундаментальному вопросу человеческого сущест-

---

[1] M. Heidegger. Vorträge und Aufsätze. Günster. Neue Pfillingen, 1957, S. 33.

вования — где же будет реализоваться искомая свобода Единственного. С трудом можно уловить, что они склоняются к буржуазному демократизму, в том числе и Хейдеггер и Ясперс поздней поры. Но фактически экзистенциализм признает только буржуазную систему общественных отношений, ибо иная организация общества им и не мыслится, а коммунизм отрицается.

Сумеречность экзистенциализма; его склонность отъединять «чисто человеческие» эмоции и психические состояния от их социальной первоосновы; представление о человеке как существовании, «заброшенном» в стихию страха, заботы и тревоги; подмена «чисто человеческими» связями социальных отражают умонастроение, весьма распространенное не только в философии, но и в современном искусстве.

Экзистенциализм, провозгласивший себя «новым гуманизмом», на деле далек от подлинных гуманистических исканий и устремлений нашего века. В трактате «Возможности нового гуманизма» Ясперс весьма откровенно писал: «Гуманизм не является конечной целью. Он лишь создает духовное пространство, где любой и каждый может и должен бороться за свою *независимость*» (курсив Ясперса.— *Б. С.*) [1]. Следовательно, признается лишь индивидуальное действие личности, направленное на удовлетворение ее частного интереса, ибо борьба только за *собственную независимость* делает невозможной борьбу за создание гармонических общественных отношений, при которых личность, сохраняя и обогащая свою индивидуальность, не испытывала бы необходимости отстаивать свою независимость от общества.

Тем самым в понятие свободы и борьбы за нее экзистенциализм вносит оттенок своеволия, нигилистического анархизма. В который раз повторяется в экзистенциализме старая мечта буржуа — жить в обществе и быть свободным от общества,— и в который раз терпит она крах, соприкасаясь с реальностью.

Экзистенциалистское толкование свободы, сочетая своеобразный фатализм с открытым волюнтаризмом,

---

[1] Karl Jaspers. Rechenschaft und Ausblick, S. 284.

неизбежно разрушает историзм мышления. «...Свобода есть область судьбы»[1],— говорит Хейдеггер, и эта мысль для экзистенциализма естественна, ибо отчужденное сознание постоянно ощущает себя несвободным. И, одновременно, оно рассматривает свободу как своеволие личности, ибо считает, что личность противостоит миру, то есть всей совокупности общественных и экономических сил, и от него не зависит. Закономерным выводом из подобного самоощущения является положение Сартра о том, что человек *осужден быть свободным.*

С понятием свободы экзистенциалисты неизбежно соединяют проблему выбора, которая трактуется ими, однако, как «чисто человеческая», а не социальная. Существование, говорят они, всегда находится в определенной ситуации, и человек поэтому постоянно стоит перед необходимостью выбора. Это верно, и в подобном утверждении нет ничего оригинального. Но необходимость выбора для них есть подтверждение своеволия личности. Сами же ситуации экзистенциалисты расчленяют на разрешимые и так называемые пограничные (Grenzsituazionen), или неразрешимые. К непреодолимым ситуациям они относят и историческое существование, где человек осознает себя как особь и *благодаря этому, через себя* постигает временность или *историчность.* Если человек в какой-то мере способен осознавать свое личное бытие, то познание сверхличных всеобщих свойств исторического бытия, то есть пограничной ситуации, невозможно, как невозможно и ее преодоление, разрешение. Так пределом овладения историческим опытом становится частный опыт человека — мысль для буржуазного сознания типичная.

При всей разветвленности своей аргументации и несомненной погруженности в идейные процессы современности, экзистенциализм не только не мог стать духовной базой реалистического искусства, но его догмы, проникая в произведения литературы, разрушают реалистическое ви́дение мира, вносят в искусство схематизм, рассудочность и натурализм. Догмы эти прежде

---

[1] M. Heidegger. Vorträge und Aufsätze, S. 33.

всего ставят преграду в познании истинных *побудительных мотивов* человеческого поведения и тех социальных причин, которые эти мотивы обусловливают, раскрытие которых необычайно важно для реализма. Смешение действительных жизненных процессов и событий, человеческих поступков и общественных конфликтов с экзистенциалистской концепцией бытия составляет неотъемлемую особенность произведений Сартра и Камю, Сэлинджера и Мак Каллерс, Симоны де Бовуар и Айрис Мердок, Кэтрин Энн Портер и Ильзы Лангнер, как и многих других писателей, испытавших воздействие экзистенциализма или разделяющих его взгляды. Многие из этих писателей затрагивают существенные вопросы общественно-политической жизни, но далеко не всегда жизненные конфликты в их произведениях изображаются в духе реализма, поскольку им придается экзистенциалистская окраска и интерпретация.

Эта двойственность восприятия и изображения действительности приводит к созданию двух планов в их повествовании — реального и экзистенциального — и замутняет социальное содержание тех противоречий, которые встают перед современным человеком и входят в поле зрения писателей этого направления. Некоторые из них, будучи мелкобуржуазными критиками капитализма, демонстрируют и декларируют антибуржуазность собственного творчества и воззрений. Однако этот критицизм, достигая, например, у Сартра или Сэлинджера большой остроты, не перерастает в тотальное отрицание строя, обрекающего человека на страдания и сеющего зло в жизни, ибо они не до конца вскрывают конечные причины, отдающие человека во власть страха, заботы и тревоги. Нынешнее отрицание капитализма Сартром сочетается у него с глубочайшим сомнением в возможности коренной перестройки существующей системы общественных отношений.

Герой его раннего романа «Тошнота», рантье Рокантен, как почти все герои художественных произведений Сартра скорее являющийся олицетворенной идеей, нежели полнокровным образом, вступает в разлад с жизнью по причинам, ему самому неведомым. Его внезапно охватывает необъяснимое ощущение тошнотвор-

ного отвращения к «бытию с другими» — в данном случае буржуа. Можно поверить герою романа, что их сытый и нравственно грязный мир непригляден, но чувство отвращения у него вызывает уже вся жизнь, взятая в целом, с чем нельзя согласиться. Чувство это приводит Рокантена к мысли, что существование, в которое он «заброшен», является абсурдным. Роман фактически вырождается в экзистенциалистский трактат, обследующий поведение человека в ситуации абсурда, и это самозадание понуждает автора сосредоточиться на описании ощущений героя романа, в общем весьма незначительных и малоинтересных.

Подобное же исследование самоощущения человека и различных возможностей его «выбора» представляет собой и многотомный роман Сартра «Дороги свободы», в котором изображалась жизнь Франции кануна второй мировой войны. Насколько экзистенциалистское толкование жизни ослабило его реалистическую тенденцию, обнаруживает сопоставление произведения Сартра с близким ему по материалу романом Арагона «Коммунисты».

Роман Арагона являет собой многостороннюю картину жизни французского общества в момент рокового испытания его способностей вести активную и самоотверженную борьбу за свободу от фашистской агрессии. Для Арагона, художника, мыслившего остросоциально, полюсы прогресса и реакции в общественной жизни, а следовательно, и в романе были ясно очерчены. Героев романа писатель брал из различных слоев: из числа обитателей «богатых кварталов» — тех людей, которые оказались ответственными за национальную катастрофу, постигшую Францию после «странной войны», и из числа рядовых тружеников, тех, кто видит жизнь снизу, меряет события меркой народных интересов, кто, невзирая на предательство верхов, развал армии, панику капитулянтов, оказывает стойкое сопротивление и внутренним и внешним врагам.

Частные судьбы героев романа неотделимы от движения истории: их помыслы, поступки, их отношения между собой и к происходящему позволяют отчетливее раскрыть смысл событий, в которые они втянуты, и по-

нять подлинные причины военной катастрофы, расстановку противоборствующих общественных сил, истоки мужества борцов за свободу.

Для творческой манеры Арагона присуща отчетливая типизация героев повествования. При всем индивидуальном богатстве и разнообразии их личностей они неотторжимы от стоящих за ними общественных сил. Психология, образ мышления и поведения героев извлечены писателем из конкретных жизненных обстоятельств и потому обладают неотразимой достоверностью. Бывшие бойцы Интербригады, коммунисты — последовательные защитники демократии — Бланшар, Барбентан и будущие вишисты — Орельен, Летрилуа, Виснер и другие — отстаивают разнополюсные интересы. В дни испытаний, выпавших на долю Франции и ее народа, прояснилась нравственная и общественная сущность каждого человека, характер его убеждений и подлинная ценность этих убеждений. Через роман проходит утверждение общественной природы истинной свободы, которая может быть завоевана лишь объединенным деянием всего народа. Отчетливая гуманистическая перспектива делает роман историчным, ибо *осознанный историзм* есть непременное свойство метода социалистического реализма, каким был создан роман «Коммунисты».

Название романа Сартра символично, поскольку его герои «свободны». Но это весьма своеобразно трактуемая свобода, совершенно иная, нежели та, за которую сражались и умирали герои Арагона. Свобода понимается героем сартровского романа в экзистенциалистском духе, как *внутренняя* свобода *выбора*, на которую обречен человек, реализующий себя в различных ситуациях. Герой «Дорог свободы» Матье, отстаивая свою *личную* свободу, отрицает необходимость участия в политической борьбе своего времени, считая ее бессмысленной, — как и ту, которую ведут правящие классы, развязавшие вторую мировую войну. Матье не желает примыкать к коммунистам, полагая, что пребывание в партии лишит его личной независимости. Во имя той же личной свободы он порывает со своей любовницей и остается один.

Сартр при изображении связей героя романа с другими людьми исходит из экзистенциалистского понимания этих связей и значительное место отводит натуралистическому описанию любовных отношений, нередко патологических. Но не только любовные чувства соединяют у него людей. Поскольку абсолютная, полная независимость или свобода, к которой стремится Матье, согласно представлениям экзистенциалистов, невозможна, то герой романа принужден к «бытию» с «другими». Практически это означает, что война всосала в свои недра и его «существование». Сартр показывает, что его герой, оказавшийся среди солдат, находится в различных связях с людьми — дружбы, ненависти, страха, подчинения, господства и т. д.

Народ у Сартра, в том числе и солдаты,— сборище «существований», подавленных страхом перед будущим и поэтому разнуздавших свои инстинкты. Экзистенциалистские представления воспрепятствовали автору «Дорог свободы» разглядеть *разнородность* настроений масс, различие сил, действующих в народе, существование в нем передовых, подлинно прогрессивных элементов. Если в полном соответствии с исторической правдой коммунисты составляли основное ядро Сопротивления и, являясь наиболее сознательной, наиболее активной частью нации, были кровно с ней связаны, то у Сартра коммунист Брюне — постоянный оппонент Матье — изображен человеком прямолинейным, внутренне черствым, жестоким, оторванным от народа, именем которого он постоянно клянется. Убеждения для него подобны крепости, в которой он укрывается от сложности жизни.

Роман Арагона дает широкую и синтетичную картину драматического периода истории.

Роман Сартра передает лишь приметы времени, перемешивая их с внутренними монологами или включая в поток сознания героев. Роман его композиционно построен на разорванном монтаже событий, их пространственно-временных сдвигах, лишь имитирующих подлинное движение жизни, ибо реалистическая причинность происходящего ускользает из монтажа, как ускользает она из сознания писателя. Эпическое начало в романе разрушается, ибо его объективная тема —

борьба народа с фашизмом — подменена Сартром темой поисков одиночками, находящимися в системе экзистенциональных связей с миром, своих *индивидуальных* дорог к абсолютной свободе.

Но если путь Матье завершается в экзистенциалистском духе, ибо он, не веря в конечные цели освободительной борьбы, погибает в безнадежном бою с гитлеровцами, утверждая тем самым свое внутреннее «я», или, иными словами, оказавшись в пограничной ситуации, реализует свое существование в смерти, то общественно-историческая ситуация, описанная в романе, остается незавершенной не только потому, что Сартр не докончил задуманный цикл (написано только три романа: «Зрелость», «Отсрочка», «Смерть в душе»). Конечно, эти романы нельзя отнести к числу лучших или удавшихся произведений Сартра, но независимо от этого экзистенциалистское мировосприятие автора препятствовало ему охватить истинную диалектику борьбы исторических сил. Провозглашая любовь и сострадание к человечеству, он отклонял социалистическую перспективу и, взамен верных дорог свободы, звал людей на ложные.

Неисторичность мышления превращает роман Сартра в роман настроения, вносит в него символичность, вообще характерную для произведений экзистенциалистского толка. Порой эта символика бывает прямолинейной, как в романах американки Мак Каллерс, которая для доказательства извечного одиночества человека, затрудненности человеческих связей наделяет своих героев или болезненностью, или физической неполноценностью. Но порой экзистенциалистский аллегоризм становится громоздким и разветвленным, как в романе Кэтрин Энн Портер «Корабль глупцов», где рейс корабля, многозначительно названного «Верой», из Южной Америки в Европу символизирует движение человеческого общества к фашизму и второй мировой войне, а отношения пассажиров — отношения людей, живших в то время, разъединенных национальной ненавистью, взаимной враждой, конкуренцией, антипатией, пораженных исторической слепотой и не разглядевших ужаса надвигающихся событий.

Вообще символика может не противоречить реалистическому методу, будучи одним из приемов сгущения образа и тем самым одним из средств реалистической характеристики явлений. Но для этого она не должна превращаться в абстракцию и подменять абсолютными понятиями действительную индивидуальность явления, его исторически определенный смысл. Реалистическая символика раскрывает этот смысл в чувственно-предметном выражении, а не в форме идеализированной всеобщности, абстрагированной универсальности. Такова символичность сатир Щедрина, сохраняющих при внешнем неправдоподобии внутреннюю правдивость явления, его жизненно-конкретное содержание и значение.

Символика экзистенциалистов стремится придать явлению внесоциальную универсальность, постоянство и поэтому делает неопределенными его исторические основания. Подобное «стушевывание», «размывание» конкретных социальных очертаний явления, его сути характерно для Альбера Камю, чья суховатая, рассудочная проза, сохраняя внешнюю верность реальности, на самом деле ее мистифицировала. Происходило это не потому, что образность Камю чрезмерно иносказательна — она проста и почти обыденна; кроме того, иносказательность вообще неотделима от образности. Реалистически познавать и изображать жизнь, ее конфликты и идущие в ней процессы, улавливать подлинную историческую перспективу ее движения мешали Камю экзистенциалистские представления.

Если понятие «тошноты» у Сартра есть абстракция, долженствующая выразить взаимоотношения современного человека с обществом (разумеется, собственническим) и препятствующая выяснению реального состояния общества, то у Камю подобной абстракцией является понятие абсурда. По мысли Камю, трагедия человека — человека «вообще», Единственного — состоит в том, что его жизнь абсурдна. Трагизм абсурдности бытия возникает не только оттого, что человек существует перед лицом смерти, но и оттого, что человек существует среди хаоса, неразумия, несправедливости, *сознавая* нелепость и абсурдность подобного состояния и не имея

возможности достичь *ясности*, способной вывести его из этого противоречащего разуму состояния. У человека нет надежды изменить абсурдность своего бытия, и поэтому он обретает свободу, право бунта против догм морали.

Если отбросить философический налет с рассуждения Камю, то очевидными станут социальные истоки его метафизики абсурда и защиты им анархического своеволия личности. Мелкобуржуазный радикал Камю выступал против наиболее откровенных форм общественной реакции и против фашизма, но как художник и мыслитель он был духовно раздавлен историческими событиями нашего грозного и великого века — его революциями, войнами, фашистским террором, капитулянтством буржуазной демократии — его неисчислимыми бедами и многообразными бедствиями. Современную эпоху он воспринимает только с ее трагической, теневой стороны, несущей людям страдание, и не желает признавать, что созидательные силы разума, исторического прогресса способны изменить и уже меняют структуру современного мира.

Иная перспектива общественного развития, нежели та, которая вытекает из ситуации абсурда, Камю отрицается. Поэтому его произведениям свойствен глубокий пессимизм, а содержащиеся в них призывы к действию бесплодны, ибо Камю предусматривает действия человека лишь в ситуации абсурда, или, иными словами, в не поддающемся и не могущем измениться обществе. Оставаясь в границах данного и существующего, человек Камю обречен на *бесцельное* действие, подобное труду Сизифа или работе белки, бессмысленно вращающей свое колесо. «Мое поколение знает, что оно мира не переделает», — говорил Камю, внутренне капитулируя перед реальными сложностями и трудностями исторического процесса и, как и все экзистенциалисты, подменяя его аналитическое исследование анализом различных «связей» — страха, отчаяния, вражды, чувства долга, виновности, подчинения и т. д., — возникающих между людьми в ситуации абсурда. Доказательству безвыходности, неразрешимости этой ситуации был посвящен самый значительный его роман — «Чума».

Эпидемия чумы, якобы захватившая алжирский город Оран, в первую очередь символизирует наступление на человека фашизма и тоталитаризма, подавляющих свободу человека. В образах борцов с чумой — доктора Риэ, служащего Грана, общественного деятеля Тарру и их помощников, равно как и в образах пособников чумы и колеблющихся людей, не пожелавших принять участие в ликвидации эпидемии, можно уловить отражение различных политических сил и настроений поры борьбы с гитлеризмом. И сама борьба с чумой, описанная в романе, находит параллели в реальных событиях тех лет. Однако символика романа претендует на более значительное обобщение, нежели обобщение опыта и итогов антифашистской борьбы. Чума есть зло — безликое, вечное.

Принципиальное значение для всего смысла романа и выяснения художественно-мировоззренческого кредо Альбера Камю имеет исповедь Тарру, человека внутренне замкнутого, много пережившего и видевшего за свою не столь уже долгую жизнь. Рассказывая своему другу доктору Риэ о своем прошлом, Тарру постоянно возвращается к мысли, что человеческая жизнь в ее всеобщности так или иначе поражена чумой, то есть бессмысленной, безнадежной жестокостью, заведомо оскверняющей любое человеческое действие, независимо от мотивов, за ним стоящих.

Тарру ушел от мира своего отца — прокурора, защищавшего сложившийся порядок вещей и посылавшего на плаху или в тюрьмы обвиняемых. Сострадание к жертвам судилищ толкнуло Тарру на борьбу с обществом, которое отстаивает — беспощадно и неуклонно — свои установления. Но логика борьбы, в которой участвовал Тарру, понуждала его поднимать оружие против приверженцев существующего миропорядка. И, как полагает Тарру, он оказался в замкнутом кругу, в неразрешимой моральной ситуации: борясь с жестокостью, он сам ей служил.

Моральная проблема, типичная для социально пессимистических взглядов Камю и многих других экзистенциалистов. Но как устранить зло, если с ним не бороть-

ся, если уравнять между собой тех, кто выполняет роль палача, и тех жертв, которые восстают против несправедливости? Стоический пессимизм Тарру не преодолевал исторических антиномий времени, более того, он в конечном итоге обессмысливал самое идею борьбы. Правда, человек, по мысли Камю, обреченный существовать перед лицом зла, невольно вынужден *действовать, защищая себя* против очевидных его проявлений. Это действие может обрести характер позитивный, но все же и действуя человек остается наедине с собой. Совершенно сознательно Камю отбрасывает конкретно-исторические причины, поднимающие людей на борьбу против зла, рассматривая его как абстракцию. Поэтому реальные побудительные мотивы антифашистской борьбы превращаются у него в метафизические. Зло приходит и уходит. Подобно приливу и отливу его движение в истории; оно неразрушимо, ибо его бациллы живут в самих людях, заключены в недрах человеческого существа. Чума в романе Камю просто отступила, но его герои, а с ними и автор не верят, что ее силы, то есть, иными словами, социальное зло, будет когда-либо уничтожено человеком.

В творчестве Камю, как и в творчестве других экзистенциалистов, современный буржуазный реализм демонстрирует неспособность и нежелание раскрыть действительную сложность жизни, исследовать и изобразить реальность в ее исторической конкретности, а тем самым и в ее истинности. Отход от социального анализа, этой решающей, главенствующей приметы реалистического метода, ведет к его подмене символичной метафизикой, к проникновению внеисторичности в искусство повествования.

Попытки возродить силу реализма предпринимаются буржуазным искусством не за счет углубления и совершенствования социального анализа действительности, а за счет формального поиска, еще больше разлагающего, разъедающего реалистический метод.

Подобного рода формальный эксперимент был осуществлен в так называемой «школе нового романа», сильно зависящей по своей концепции человека от экзистенциализма.

Сами сторонники «школы нового романа» эту связь отрицают, потому что, в отличие от экзистенциалистов, сохраняют веру в разум. Но для них разум — абстракция, ибо *историческому разуму*, то есть пониманию объективных перспектив и тенденций исторического процесса, они остаются чужды. Отличие их от собственно экзистенциалистов — это отличие внутри течения. Они широко оперируют экзистенциалистскими понятиями, в частности такими, как «взгляд», «ты-отношения» и т. д. Весьма велика роль «взгляда» в романах Роб-Грийе — «Подсматривающий», «Ревность», в которых *события* — преступление в первом, обман во втором романе — открываются читателю не через действие, а при посредстве «взгляда», через стороннее видение, дающее субъективную оценку происходящему. Столь же большое значение имеет у них понятие «присутствия». Как в «Тошноте» Сартра, в их романах вещи и люди, уподобляемые вещам, обнажают свое «присутствие», подавляя личность героев и их духовный мир, превращая, например, романы Роб-Грийе в некие подобия прейскурантов или амбарных книг, приправленных полудетективным сюжетом.

Эта школа считает, что современное буржуазное общество вступило в «эру подозрений» (так называлась книга Натали Саррот), потому что в обществе существует расхождение, разлад между формой и сутью человеческих отношений, между формой и сутью общественных установлений, принципов морали, между словом и делом. Общество не есть то, за что оно себя выдает, — оно лживо. Этот морализующий вывод, привносящий оттенок критицизма в произведения сторонников этой школы, означает, что ими сознается изжитость общественных устоев, но это, однако, не делает их критическими реалистами.

Разрушая традиционный роман, то есть устраняя из него понятия *типа*, заменяя индивидуализированный образ героя обезличенным, абстрагированным «действующим лицом», сторонники «школы нового романа» отрицают фундаментальный принцип реалистического метода — принцип типизации.

Без типизации нет реализма. Неисторичность мышления представителей этой школы приводит их к отходу от аналитического изображения истинных отношений личности и общества, людей внутри общества, к отрицанию необходимости «персонажа» как познавательно-изобразительной категории в романе. Реальные человеческие связи ускользают от их наблюдения, и вместо подлинных социальных отношений они исследуют или их суррогат, так же как это делают экзистенциалисты, или чисто психологические контакты людей. Поэтому *социальный анализ* заменяется в их произведениях *описанием* — вещей (Роб-Грийе), мелких движений души (Н. Саррот), изменений психологических состояний «персонажа» в процессе самопознания и самораскрытия (Бютор) и т. д. Наследуя натуралистические традиции, они дробят жизненный процесс на неподвижные элементы и пытаются преодолеть неподвижность собственного видения мира имитацией движения, то есть меняя в своих романах углы зрения на действие, переставляя события во времени, злоупотребляя внутренними монологами, воспроизводящими поток сознания героев, прибегая к отвлеченной символике.

В романной технике они идут от Джойса, Пруста и Кафки, используя также некоторые приемы Фолкнера. Действительные противоречия современного мира остаются в их произведениях нераскрытыми или затронутыми частично, ибо обедненное понимание характера человеческих связей препятствует писателям этой школы улавливать истинное движение истории. Особенно примечательна эволюция Роб-Грийе, романы которого, написанные в конце шестидесятых годов, например «Проект революции для Нью-Йорка», строятся на идеологических схемах левацких концепций, повторяют клише и стандарты «массовой литературы» и перенасыщены садистски-сексуальными эпизодами. Самое содержание повествования отличается запутанностью и расплывчатостью, имеющими нарочитый характер.

Но для того чтобы уловить истинную причинность исторических событий, нужно уметь видеть и раскрывать подлинные, а не мнимые виды человеческих и общественных связей, настоящие, а не эфемерные силы,

действующие в обществе,— то есть реалистически исследовать общество, подвергнуть его социальному анализу и сопоставить добытые в результате подобного анализа факты и наблюдения с объективным движением истории затем, чтобы наполнить художественное произведение действительно жизненным содержанием.

Буржуазные реалисты уже почти утратили эту способность объективного исследования мира, и поэтому возникающие в их произведениях картины жизни нередко лишь приближенно воссоздают ее облик. Буржуазный реализм не способен к синтетическому охвату и изображению современности, ибо от него ускользает подлинное содержание общественных связей, существующих в современном мире. Их движение и развитие анализируются и изображаются реалистическим искусством, возникающим на иной, не буржуазной идейной основе.

Для искусства, стремящегося понять и познать жизнь, исследование общественных связей людей является важнейшей идейно-эстетической задачей. Исследуя эти связи в их единстве (отнюдь не в тождестве) с тем социальным укладом, который определил ту или иную форму, тот или иной вид общественных взаимоотношений людей, реалистическое искусство раскрывало и раскрывает своеобразие самого общества, особенности его социальной структуры, тех изменений, которые в нем произошли, происходят или должны произойти. Для реализма изучение человеческих связей есть орудие познания общества. В свою очередь, углубленное изучение общества, его конфликтов и противоречий есть ключ к познанию самого человека в истинной сложности его личных и общественных проявлений.

Многостороннее исследование общественных связей и отношений всегда имело для искусства первостепенное значение, и величайшие его завоевания в прошлом зиждились на основе изображения взаимоотношений человека и общества. Но ныне, в современных исторических условиях, подобного рода исследование приобретает особую важность, ибо позволяет искусству осознать, раскрыть, разгадать и изобразить те объективные условия, которые уже в наше время подготавливают и осу-

ществляют *ликвидацию состояния отчуждения человека,* то есть установление таких общественных отношений, при которых интересы личности и общества не пребывали бы в антагонизме и личность получила бы возможность полного развития своих способностей и возможностей.

Практически движение к подобного рода отношениям было положено Октябрьской революцией и последующим процессом построения социалистического общества в нашей стране. Но и собственнический мир уже подошел к тому уровню своего развития, при котором, как указывал Ленин, государственно-монополистический капитализм означает полнейшую *материальную подготовку* социализма.

В наше время в мире происходит утверждение, становление нового, свободного от иллюзий и представлений, порождаемых собственническим обществом, человеческого самосознания, коммунистического по своей природе и характеру, и одновременно идет решительная критика и переосмысление всей суммы общественных воззрений, созданных капитализмом.

Изменение мира, его перестройка, преобразование есть реальный факт современной истории, и он не составляет теперь тайны и для буржуазного сознания. Защитники буржуазного миропорядка принимают самые разные меры для того, чтобы сохранить размываемый мощным потоком исторических перемен фундамент собственнических общественных отношений. Если наиболее агрессивная, воинственная и невежественная часть современной буржуазии уповает на силу, надеясь при помощи атомно-водородного оружия остановить движение истории, то буржуазные и социал-реформистские теоретики, признающие неизбежность изменения мира, стремятся изыскать средства, способы и пути для того, чтобы удержать процесс социальных изменений в рамках и границах существующих общественных отношений, и направляют свои усилия на упрочение, увековечение этих отношений. Так возникают всевозможные рецепты социальных реформ, назначение которых — оберечь устои капитализма; так рождаются планы реорганизации административной системы управления, появляются

попытки планирования капиталистической экономики, получают распространение идеи частичной национализации некоторых отраслей промышленности. Лейбористские и прочие правооппортунистические теоретики стараются выдать укрепление влияния монополистического капитала, государственного капитализма за движение буржуазного общества к социализму.

В свое время — еще в сороковые годы — некоторые пылкие умы — Герберт Уэллс, например, в последних своих книгах, «Феникс» или «Необходима осторожность»,— утверждали, что мировая революция уже совершилась и современная наука, средства связи, информации, транспорта превратили все человечество в единый мировой коллектив. Правда, оставалось доделать некоторые досадные мелочи — устранить, например, классовую и национальную рознь, причины, порождающие войны, социальное неравенство и т. д., но это Уэллсу представлялось несложным... Однако никакие теоретизирования и футурологические концепции, получившие ныне широчайшее распространение, не в силах затушевать существующие противоречия между трудом и капиталом и не в силах устранить классовую борьбу, обостряющуюся в современном капиталистическом обществе.

Становится все более очевидным, что современная буржуазная мысль не способна охватить совокупность противоречий современного мира и верно оценить перспективы исторического конфликта между отмирающим собственническим и утверждающимся социалистическим общественным строем.

Действительные масштабы и действительную сложность идущего ныне всемирно-исторического процесса смены общественных укладов смог определить и проанализировать лишь научный коммунизм, ленинизм, сам являющийся великой силой, пересоздающей современный мир. Под знаком его воздействия и влияния на человеческие умы протекает духовная жизнь современности. Он дает ключ к постижению смысла, характера и особенностей современной эпохи, позволяет понять ее конфликты, ее противоречия, определить тенденции, направление и важнейшую цель исторического процесса.

Он является идейной, мировоззренческой основой и нового искусства нашего века — искусства социалистического реализма — качественно нового этапа в развитии реалистического метода.

Ленинизм, научный коммунизм, будучи универсальным философским учением, разумеется, дает искусству лишь общие мировоззренческие принципы, которые художник применяет к реальности, к подвижной, меняющейся, преисполненной внутренними конфликтами жизни в каждом случае индивидуально, каждый раз познавая, исследуя находящуюся в непрестанном движении и становлении жизнь, то новое, что в ней возникает, обобщая познанное при посредстве образного мышления.

Подобного рода обобщение всегда есть творческий цельный акт, художественное открытие, где познание и воплощение неотделимы друг от друга, а не механическое накладывание социологических понятий на индивидуально-неповторимое, живое, насыщенное новизной явление. Умение увидеть глубинные связи, существующие между человеческими помыслами, чувствами, страстями, интересами и общественными первоосновами внутреннего мира человека, умение взглянуть на жизнь, опираясь на *социалистические, революционные позиции*, становится для художника возможным лишь тогда, когда он обладает самостоятельным, выработанным на *личном*, практическом опыте мировоззрением.

Оно — это социалистическое мировоззрение — определяет творческий метод нового искусства, рассматривающего и изображающего становление новых отношений между людьми в современном мире как обусловленный, необходимый и закономерный процесс смены различных по своей природе общественных формаций. Поэтому *осознанный историзм* художественного мышления является главенствующей, определяющей чертой, непременным свойством социалистического реализма и его творческого метода.

Неизбежность смены жизненных укладов *стихийно* ощущается всеми крупными художниками современности, не утратившими связей с жизнью и не замкнув-

шимися в раболепном служении искусству, отрешенному от мирских нужд. Еще в самом начале Октябрьской революции Блок писал: «Художнику надлежит знать, что той России, которая была,— нет и никогда уже не будет. Европы, которая была, нет и не будет... Мир вступил в новую эру. *Та* цивилизация, *та* государственность, *та* религия — умерли. Они могут еще вернуться и существовать, но они *утратили бытие...*» [1]

Ощущение того, что старый, собственнический мир начинает утрачивать *историческое* бытие, проникало и проникает в сознание и творчество не только художников нашей страны, непосредственно переживших революцию и участвовавших в строительстве социализма. Еще в середине двадцатых годов, когда для многих политиков и деятелей культуры смысл Октябрьской революции был не столь отчетлив, как ныне, Томас Манн нашел в себе мужество и мудрость сказать: «Все мы чувствуем и знаем, что над Европой прокатывается сокрушительная волна перемены, то самое, что называют «мировой революцией», коренной переворот в нашем образе жизни, и для его осуществления используются все средства — нравственные, научные, экономические, политические, технические, художественные; этот переворот идет с такой стремительностью, что наши дети, родившиеся до войны или после нее, фактически живут уже в новом мире, который мало что помнит о наших старых порядках. Мировая революция стала непреложным фактом. Отрицать ее равносильно отрицанию жизни и развития; упорствовать в консерватизме перед ее лицом равносильно тому, чтобы добровольно самим поставить себя вне жизни и развития» [2].

Родственные идеи высказывал и Теодор Драйзер. Он писал: «Вступление России на путь социализма озарило существующее в Америке социальное неравенство таким ослепительным светом, что наряду с книгами, имеющими единственной целью развлечь читателя и

---

[1] А. Блок. Собрание сочинений, т. 6. М.—Л., Гослитиздат, 1962, стр. 59.

[2] Т. Манн. Собрание сочинений, т. 9. М., Гослитиздат, 1960, стр. 90.

старательно обходящими социальные проблемы, неизбежно должны были появиться другие книги, показывающие необходимость изменения общественного строя»[1].

Подобного рода мироощущение — весьма распространенное после Октябрьской революции — не было и не могло быть пассивным. Оно очень часто становилось исходным пунктом движения демократически настроенных художников от *стихийного* историзма мышления, от стихийного понимания необходимости общественных перемен к *осознанному историзму*, к признанию исторической необходимости идущей в современном обществе смены капиталистического уклада жизни социализмом, что влекло за собой коренное изменение творческого метода реалистического искусства. Такого рода изменения в творческом методе закономерны и неизбежны: они заложены в самом его существе, свидетельствуя о способностях творческого метода к развитию. Но, признавая, что метод эволюционирует, углубляется, нужно, однако, иметь в виду, что эти изменения не разрушают его глубинных, фундаментальных особенностей. Несомненно, Кант был прав, когда писал в «Критике чистого разума»: «Если мы хотим нечто назвать методом, то оно должно быть способом действия согласно *основоположениям*»[2]. Его суждение справедливо еще и потому, что в нем подчеркивается активность этой категории мышления. Применительно к искусству мы вправе сказать, что *метод — это совокупность основных исторически сложившихся и в творческой практике обогащающихся принципов идейно-художественного познания и образного воплощения жизни*. Если меняется его историческая основа, то начинает видоизменяться и он сам.

Совершенно естественно, что главные общественные конфликты нашего времени могли быть с наибольшей полнотой осознаны искусством социалистического реализма, ибо его метод открывает перед художником максимальные *возможности* для историчного, многосторон-

---

[1] Т. Драйзер. Собрание сочинений, т. 12. М., Гослитиздат, 1955, стр. 281.

[2] Иммануил Кант. Сочинения в шести томах, т. 3. М., «Мысль», 1964, стр. 694.

него, *синтетического* изображения жизни и общества, человека и его отношений с обществом.

Новый творческий метод помогал художнику освободиться от иллюзорных или ошибочных представлений о жизни и обществе, ибо при изображении действительности в ее развитии, становлении, в ее подлинных, затрагивающих судьбы и интересы миллионных масс конфликтах художник опирался на завоевания передовой общественной мысли, соучаствующей в изменении мира, помогающей людям пересоздавать общественные отношения. И это естественно, ибо духовный прогресс человечества не сводится только к накоплению новых фактов и сведений о мире. Настоящий его смысл заключается в выработке человеком соответствующих истине, не фантастических представлений о вселенной, обществе и самом себе, в создании человеческим разумом верной и в целом и в частностях картины подлинной реальности.

Подобного рода движение к более совершенному постижению ее объективного содержания свойственно всем видам творческой деятельности человека — науке, изучающей многообразные закономерности природных явлений; общественной мысли, вооружившей человечество, благодаря научному коммунизму, знанием закономерностей исторического развития, и в равной мере и искусству. Конечно, в искусстве прогресс не осуществляется прямолинейно, но, считаясь с подлинными фактами его развития, следует признать несомненное развитие и обогащение искусства в нашу эпоху. Это понятно. Искусство есть источник эстетического наслаждения, средство выражения и удовлетворения эстетической потребности человека, и одновременно — оно великий летописец жизни, своеобразная коллективная память человечества, вместилище его чувств, мыслей и надежд. Искусство совершенствуется, ибо совершенствуется и обогащается эстетически-познавательная способность человека.

Новая историческая обстановка, революционные грозы и перемены, прокатившиеся над миром, вызвали к жизни социалистический реализм, чье возникновение отвечало глубинным, органическим потребностям исто-

рии и духовной жизни людей. Революция, совершенная социалистическим реализмом в искусстве, не была поэтому чисто эстетической, она затронула основные, главенствующие и определяющие стороны искусства как самостоятельного вида духовной деятельности человека.

Существо революции, совершенной социалистическим искусством, состояло в разрешении и переосмыслении тех конфликтов, которые разрабатывались досоциалистическим искусством и представлялись ему неразрешимыми, а также в утверждении и изображении новых, социалистических по своей природе отношений между людьми, между личностью и обществом. Поэтому своеобразие нового творческого метода несводимо лишь к его эстетическим особенностям или к содержанию созданных на его основе произведений. В социалистическом реализме существует естественное, немеханическое единство идейно-эстетических начал, так как он не является простой эстетической новацией, а есть самостоятельный вид художественного мышления. Это единство идейно-эстетических начал в искусстве социалистического реализма проистекает из единства мировоззренческой основы нового творческого метода, из осознанного историзма мышления художников, стоящих на его позициях, разделяющих его идейно-эстетические принципы.

Если духовные устремления художников критического реализма нередко вели их по пути укрепления народности творчества, способности улавливать и отражать — часто, впрочем, весьма опосредствованно — умонастроения, взгляды, надежды и стихийный протест демократических масс, испытывавших на себе гнет собственнических общественных отношений, то художники социалистического реализма прямо, открыто и непосредственно выражают и защищают коренные, исторически прогрессивные интересы народа.

Само возникновение и становление искусства социалистического реализма органически связано с главенствующей исторической особенностью XX века, определяющей его облик,— возрастанием роли народных масс — этой движущей силы всех крупных общественных дви-

жений современности. Возрастание роли масс в исторически прогрессивных общественных преобразованиях нашего века является прямым следствием увеличения удельного веса и значения рабочего класса и в развитых, и в становящихся на путь самостоятельного развития странах, ибо рабочий класс, чьи интересы тождественны коренным интересам народа, все активнее и решительнее начинает выступать от имени *всего народа*. Рост рабочего движения в современном капиталистическом мире создает предпосылки для объединения большинства нации и народа в единый антиимпериалистический союз, демократический по своей природе, возглавляемый наиболее передовым классом. Так расширяется объективная база для демократического искусства в наше время и возникают условия для качественных изменений внутри этого искусства, возникновения в нем социалистического реализма или перехода на его позиции демократически настроенных художников.

Социалистический реализм поэтому есть искусство освобождающегося и освободившегося от эксплуатации, поднявшегося к сознательному историческому творчеству народа. Оно народно, потому что оно революционно по своему духу, потому что перспективой общественного развития для него является бесклассовое общество коммунизма. Из этого общественно-политического идеала социалистического реализма и возникает утверждаемая им концепция человека, полностью соответствующая гуманистической природе социализма. С наибольшей полнотой и отчетливостью концепция эта раскрывается и реализуется в советской литературе — самом зрелом и развитом порождении социалистического реализма.

Маркс указывал, что в антагонистическом классовом обществе человек раздвоен: он предстает как общественное существо и одновременно как частное существо, как частный человек, чьи интересы и запросы противостоят и не совпадают с интересами общества. «Там, где политическое государство достигло своей действительно развитой формы,— писал Маркс,— человек не только в мыслях, в сознании, но и в *действительности*,

в *жизни*, ведет двойную жизнь, небесную и земную, жизнь в *политической общности*, в которой он признает себя *общественным существом*, и жизнь в *гражданском обществе*, в котором он действует как *частное лицо*, рассматривает других людей как средство, низводит себя самого до роли средства и становится игрушкой чуждых сил»[1]. Поэтому он находится в столкновении, борьбе с себе подобными и обществом в целом, страдая от дисгармонии жизни, жестокости и хаотичности человеческих отношений.

Этот конфликт между личностью и обществом нашел чрезвычайно глубокое и художественно выразительное изображение в произведениях критического реализма. Искусство социалистического реализма запечатлело иной общественный процесс, а именно постепенное стирание, устранение в практике построения социалистического, бесклассового общества разрыва между *частной* и *общественной* сторонами человека, между его личным, частным интересом и интересом всего общества, всего народа. Искусство критического реализма главной темой своей имело изображение несоответствия запросов и устремлений личности и общественных условий ее существования, приводящих человека или к моральной, или к физической гибели. Искусство социалистического реализма отразило и отражает процесс создания наиболее благоприятных условий для развития личности, ибо благо каждого человека есть главная цель коммунизма.

Если в искусстве критического реализма движущей силой событий выступал человек, борющийся за свое существование, свое достоинство и свои идеалы, то в искусстве социалистического реализма событийным началом, впервые в истории мирового искусства, выступил народ. Революционный подвиг, движение масс стали центральными темами для молодой советской литературы, где бурно шло формирование и развитие нового искусства, нового творческого метода. В «Железном потоке» Серафимовича, «Чапаеве» Фурманова, «Разгроме» Фадеева и «Тихом Доне» Шолохова героями были

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 390—391.

не только представители борющегося народа, но героем становился сам народ, восставший, защищающий новые общественные идеалы, новые общественные отношения.

В произведениях советских писателей впервые в истории мировой литературы народные массы были изображены не как находящаяся на периферии событий или пассивная стихия, в которой действует одинокая личность, а как самостоятельная, объединяющая отдельные воли единым коллективным интересом, исторически созидательная сила, поднимающаяся в процессе революционного действия на более высокий уровень общественного самосознания.

Под бездыханным от зноя небом, между заросшими непролазным кустарником горами и мерно бьющим в скалистые берега морем, в непрестанном гомоне, криках радости и горя, страдания и отчаяния, под натужный скрип тележных колес, ржание измученных коней, плач детей и стенания женщин, штурмуя каждый перевал, преодолевая пулеметный и артиллерийский огонь, неостановимо движется вперед, сбивая белоказачьи заслоны и опрокидывая белогвардейские полки, томимая голодом, жаждой и зноем колонна Таманской армии, ведомая Кожухом. Она — эта поначалу неорганизованная, хаотичная, недисциплинированная народная масса, превращающаяся в ходе жесточайшей борьбы в единый коллектив, дышащий единой волей, единым стремлением,— является подлинным, главным и ведущим героем «Железного потока» Серафимовича. Писатель — и в этом отчетливо сказываются особенности нового творческого метода — прослеживает и изображает, нигде не отходя от исторической правды, малейшие колебания в настроениях своего коллективного героя, подъемы и падения его энергии, сложные психологические изменения, которые происходят в нем, становление и укрепление в нем нового, *социалистического* самосознания, помогающего преодолеть укоренившиеся вековые привычки и предрассудки. Новое, родившееся в социальной борьбе самосознание отрывает рядовых участников таманского похода — крестьян-бедняков, иногородних, батраков — от частнособственнических иллюзий и ветхозаветных

представлений. Оно порождено вставшей перед ними великой целью полного освобождения от власти прошлого, от власти собственнического общества.

Возможность создания новой жизни — более справедливой, полностью отвечающей интересам масс, нуждам и интересам трудового народа — они превращают в *действительность*. Они сами творят историю своими руками, и постепенное понимание этого непреложного факта позволяет им выработать качественно новый критерий, дающий возможность правильно оценить прошлую жизнь, истоки той несправедливости, с которой они сталкивались ежедневно, ежеминутно, и безоговорочно принять как единственно возможную открывшуюся перед ними перспективу настоящей, достойной человека жизни, которую несет им победа советской власти.

Они поднимаются до сознательного исторического творчества, и история для них предстает в своей практической конкретности, лишенной таинственности, которую сообщает ей буржуазное сознание. Разумеется, они еще не способны ясно и отчетливо выразить собственное самоощущение,— груз прошлого, невежество, неграмотность — тяготеет над ними. Но им открылась возможность понимания и пересоздания жизни, возможность изменения ее движения, перестройки ее устоев, что является залогом, основанием и фундаментом дальнейшего духовного роста народных масс, их неизбежного подъема к высотам мировой культуры.

Подобного рода взгляд на народные массы мог возникнуть лишь у художника, обладающего социалистическим мировоззрением и изображающего их жизнь и борьбу, руководствуясь методом социалистического реализма. Народ стал героем не только «Железного потока» Серафимовича. Истинным героем фадеевского «Разгрома» также является не Метелица, не Морозко, не даже Левинсон, а *отряд*, в который они вместе входят, деля с ним совместную судьбу, опасности, невзгоды, надежды. Изображение народа как главенствующей исторической силы — черта, свойственная всему новому искусству социалистического реализма, и она проступает в нем резко и отчетливо уже на ранних этапах развития

и становления нового творческого метода. Точно так же героем «Огня» Барбюса является не какой-либо солдат первой мировой войны, но солдатский взвод в целом. Эту новаторскую особенность произведений, созданных новым творческим методом, чутко уловил такой, например, художник, как Стефан Цвейг, развивавшийся в русле критического реализма. Он писал об «Огне» Барбюса: «Между двумя существовавшими доныне в литературе способами изображения — объективным и субъективным — Барбюс избрал третий: коллективный... У Барбюса наблюдающее, переживающее Я удесятеряется и обретает новую цельность: он говорит и пишет не от лица индивидуума, а от имени семнадцати товарищей, которых сто недель совместных страданий в пекле войны спаяли в единое целое... Растворившийся в братском содружестве, он уже ничего не воспринимает обособленно, лично, но то, что он переживает, он переживает семнадцатью душами» [1].

И в «Огне» Барбюса, и в «Железном потоке», что характерно для ранних созданий социалистического реализма, изображение личности подчинено задаче изображения массы, коллектива. Этим объясняется почти полное совпадение внутреннего мира отдельных персонажей этих произведений с коллективным героем романов-эпопей Барбюса и Серафимовича, то есть с народом, массой, другими людьми, образующими коллектив, ставший для художника объектом исследования. Между теми немногими индивидуализированными действующими лицами, которые возникают в повествовании, и всеми остальными действующими лицами, возникающими в эпизодических сценах и входящими в состав того коллектива, чей портрет запечатлен на страницах этих романов-эпопей, нет средостения; связи и отношения между персонажем и средой, в которой они существуют и действуют,— непосредственные и прямые. Кожух — вожак и командир таманской колонны — почти ничем не отличается от тех, кого он ведет и в бой и к новой жизни. Он знает их помыслы, их чувства, и они, в свою очередь,

---

[1] Стефан Цвейг. Избранные произведения. М., изд-во «Правда», 1957, стр. 670.

ощущают в нем частицу самих себя, причем лучшую частицу своей натуры, ибо Кожух все же не растворен в массе, которую он возглавляет, и представляет в романе более высокий уровень общественного, политического и организационного сознания.

Все участники похода находятся в ясных и отчетливых отношениях с коллективом, частью которого они являются, ибо они ощущали, «что, отрезанные неизмеримыми степями, непроходимыми горами, дремучими лесами, они творили — пусть в неохватимо меньшем размере, — но то самое, что творили там, в России, в мировом,— творили здесь, голодные, голые, босые, без материальных средств, без какой бы то ни было помощи. Сами»[1]. Эти связи в романах-эпопеях Серафимовича, Барбюса и других выступают еще в общей, нерасчлененной форме. Но это не значит, что в искусстве социалистического реализма вообще изображение коллектива оттесняет изображение личности.

В литературе социалистического реализма стремление к изображению жизни коллектива, массы идет рука об руку с пристальным исследованием тех видов общественных связей, которые соединяют личность и общество, человека и народ в социальных условиях, качественно отличающихся от условий существования человека в собственническом мире. Поэтому способность художников социалистического реализма видеть и изображать народную массу как движущую силу общественных перемен, как созидательный фактор истории не означает, что народ, коллектив они рассматривают как нечто единообразное, унифицированное, нерасчлененное.

Изображаемый художниками социалистического реализма коллектив складывается из отдельных людей и является совокупностью личностей, обладающих своеобразным, строго индивидуальным, разнохарактерным уровнем общественного сознания, что соответствует жизненной правде, передача которой является высшей целью искусства социалистического реализма. Поэтому

---

[1] А. Серафимович. Собрание сочинений, т. IX. М., Гослитиздат, 1948, стр. 161—162.

художникам — социалистическим реалистам удалось верно изобразить *духовный рост народа*, ибо они с величайшим вниманием прослеживали духовный рост человека в общественной борьбе, в практике построения социализма.

Отдельная личность, входящая в коллектив, сама по себе может и не обладать той полнотой и чистотой общественного самосознания, какой обладает весь коллектив, ибо несет в себе черты прошлого и особенности той среды, в которой формировались ее характер и взгляды. Поэтому изображение *подъема* личности до идейно-этических, нравственных и моральных требований коллектива дается искусством социалистического реализма в его действительной подлинной сложности, без упрощенного изображения трудностей духовного роста человека, приобщающегося к более высокому общественному сознанию и более высоким нравственным понятиям, нежели те, которые он знал ранее.

Ленин неоднократно остерегал от упрощенного, прямолинейного представления о формировании социалистического сознания. Вместе с тем не менее решительно критиковал он маловеров, сомневающихся в возможности создания новой, социалистической культуры, а следовательно, ее творца и носителя — нового человека. Он писал: «Старые социалисты-утописты воображали, что социализм можно построить с другими людьми, что они сначала воспитают хорошеньких, чистеньких, прекрасно обученных людей и будут строить из них социализм. Мы всегда смеялись и говорили, что это кукольная игра, что это забава кисейных барышень от социализма, но не серьезная политика» [1].

Уверенность Ленина в возможности победы социализма и его культуры зиждилась на глубоком знании тех реальных потенциальных сил, которые заложены в народе, в угнетенном человеке из народа. Эти потенциальные возможности народных масс и людей из народа, раскрывшиеся и реализовавшиеся в ходе борьбы за социализм, в процессе его воплощения в жизнь, были увидены и запечатлены искусством социалистического реа-

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 53—54.

лизма, глубоко верившего в созидательный гений трудового народа. И поэтому важнейший новаторский вклад социалистического реализма в мировое искусство состоял в том, что социалистические реалисты изображали и изображают в своих произведениях укрепление, развитие творческих, созидательных, гуманных качеств человеческой личности — и вытеснение из сознания человека всего темного, низменного, жестокого, животного, злобного, своекорыстного — всего того, что привнесла в человеческую натуру вековечная борьба за существование, борьба с себе подобными в собственническом обществе.

Кроме силы привычки и традиции, для человека в собственническом обществе, как правило, движущим началом, обусловливающим его поведение, поступки и помыслы, является частный, личный интерес, нередко перерождающийся в своекорыстие. Для людей, поднявшихся на борьбу против угнетения и угнетателей, для масс, втянутых в процесс строительства социализма, жизнедеятельность начинает определяться иными стимулами.

Общественный интерес начинает превращаться для них в интерес личный или начинает совпадать с ним. Этот сложный процесс, связанный с обогащением внутреннего мира человека, его нравственно-идейным ростом, выработкой человеком в жизненной практике новых, более высоких критериев оценки и собственной личности и окружающего, был уловлен и запечатлен искусством социалистического реализма на довольно ранних стадиях его развития и становления. Собственно, тема нравственного роста человека, приобщения его к высшим — общенародным — общественным интересам является главной уже для «Матери» Горького. В советское время тема эта была с наибольшей полнотой впервые поставлена и разрешена в «Разгроме» Фадеева, значение которого состоит в том, что в нем показано, через индивидуально-конкретные человеческие судьбы, характеры и отношения, созревание общественного самосознания масс, борющихся за утверждение социалистических начал в жизни, новых отношений между людьми.

Собирательный герой фадеевского романа — партизанский отряд — уже не предстает в повествовании как некий монолит, а расчленяется и представляет собой совокупность личностей, человеческих судеб — страстей, взглядов, надежд. Но, несмотря на полноту и многосторонность характеристик бойцов отряда и его командира, несмотря на подробный психологический анализ душевных движений и побуждений, которые руководят жизнедеятельностью партизан, главным для них в романе является ощущение собственной общности, материализовавшейся и как бы овеществившейся в отряде, в том коллективе, который они образуют.

Доминантой их жизнедеятельности, высшим критерием их поступков, незримым, но внутренне обусловленным основанием их практического поведения является коллективная мораль отряда, в которой отразились идеалы общенародной борьбы за свободу. Эти идеалы бойцы отряда ощущают и воспринимают как свои личные, собственные. К этому их привел личный опыт, сама жизнь, их прошлое — у всех разное, но сходное в одном, в том, что они принадлежали к числу униженных и оскорбленных, к эксплуатируемому, страдающему от социальной несправедливости народу.

Новые общественные идеалы освещают беспощадным светом правды старые, скомпрометировавшие себя, выработанные и порожденные собственническим миром мотивы и цели человеческого поведения, своекорыстные и эгоистические нормы человеческих взаимоотношений, индивидуалистический подход к общественным интересам, к тем задачам, которые история поставила перед трудовым народом, прокладывающим путь к социализму, к подлинной человеческой свободе. Сокрушительная критика морали собственнического общества является важнейшей чертой романа как произведения социалистического реализма, ибо утверждение нового в искусстве социалистического реализма идет рука об руку с критикой и отрицанием всего того, что противостоит социализму и мешает его воплощению в жизнь.

Перед высшей общественной моралью, носителем которой был коллективный герой «Разгрома» — партизанский отряд, терпит крах индивидуалистическая мораль

Мечика и частнособственническая психология тихого старика Пики. Но самое крушение идейно-нравственных основ их мировоззрения было изображено в романе не как их личное отступничество от идей революции — что бесконечно упрощало бы сложнейшую проблему становления нового общественного самосознания,— а как следствие несовместимости тех ценностей, которыми жили Мечик и Пика, множеством духовных нитей связанные с прошлым, уходящим миром, и тех ценностей, какие утверждала революция. Между носителями различных идейных принципов не могло не возникнуть конфликта, и он изображен в романе с достаточной полнотой социальных и психологических мотивировок, что характерно и типично для произведений, созданных на основе метода социалистического реализма.

Сила художественного обобщения, свойственная произведениям критического реализма, опиралась на стихийный историзм мышления их творцов, что позволяло крупным представителям критического реализма видеть и изображать своих героев в единстве их психологических и социальных черт и давало возможность запечатлевать социальные основания человеческой психологии, внутреннего мира человека.

Социалистический реализм наследует это завоевание критического реализма и обогащает его осознанным историзмом. Для художников, следующих новому методу, человек есть центр пересечения социальных сил, действующих в обществе. Исследуя психологические особенности той или иной личности, индивидуальные качества человека, художники социалистического реализма исследуют одновременно общественный генезис его внутреннего мира, и потому изображение человеческой личности в их произведениях закономерно сливается, соединяется с изображением общества и тех процессов, которые в нем происходят.

Совершенно естественно конфликты в лучших произведениях социалистического реализма обретают эпичность, не обязательно в смысле своей масштабности, хотя масштабность в высшей степени свойственна характерам, созданным художниками социалистического реализма, сколько в смысле богатства связей персонажей

их произведений с реальной жизнью. Исследование общества в искусстве социалистического реализма осуществляется активно, и сама действительность выступает в их произведениях как активное начало, а не как пассивный фон, на котором разыгрывается действие художественного произведения и перипетии личных взаимоотношений его героев.

Изображение жизни как нейтрального *фона*, общественной среды как неподвижной, замкнутой в себе постоянной силы характерно для натурализма. Подобного рода изображение действительности можно усмотреть в произведениях даже таких крупных художников, как Золя или Фрэнк Норрис, не говоря уже об эпигонах натурализма.

В искусстве социалистического реализма среда рассматривается не как фатальное жизненное начало, полностью поглощающее человека, порабощающее его и делающее его производным от условий самой среды. В соответствии с жизненной и исторической правдой среда выступает в произведениях художников социалистического реализма как подвижная, меняющаяся, развивающаяся сила, своим развитием, связанным с борьбой разнородных социальных тенденций, воздействующая на судьбы героев, их отношения друг с другом, ставящая перед ними новые жизненные проблемы и задачи, которые им приходится разрешать, считаясь с объективными закономерностями движения истории.

Для художников социалистического реализма человек не есть простая функция среды — он сам, будучи действенным, активным, творческим началом общественного развития, одной из движущих сил исторического процесса, действенно влияет на среду и историю, меняя их, вступая в борьбу с противостоящими ему жизненными условиями и обстоятельствами. Поэтому конфликтность действительной жизни с ее подлинными противоречиями находит объективное отражение в произведениях социалистического реализма, в том числе не только при изображении расстановки социальных классовых сил, но и во взаимоотношениях действующих лиц, в их взаимосвязях, в их воззрениях, в их понимании жизни, человеческого долга, обязанностей человека.

Обнажившийся в «Разгроме» антагонизм Мечика с Морозкой, Левинсоном и другими бойцами отряда, имея глубоко личную окраску, психологически очень убедительно мотивированный, раскрывал поэтому более глубокий конфликт между подлинной революционностью и мелкобуржуазным бунтарством, между коллективным стремлением к подлинной свободе и своеволием личности, считающей свой частный интерес более значительным, нежели интерес общественный.

Исследование психологических свойств Мечика, анатомии его души перерастало в романе в исследование вполне определенного типа общественного поведения в условиях революции, свойственного довольно обширным слоям мелкой буржуазии, принимавшим революционные изменения лишь до известных границ и пределов, а когда революция сметала и разрушала эти границы — ставившимся на путь борьбы с революцией, неприятия ее. Фадеев, разумеется, не стихийно и не умозрительно раскрывал социальные корни психологии и поведения Мечика. К его образу, к той общественной проблеме, которая стояла за этим образом и разрешалась в романе, писатель подошел во всеоружии нового творческого метода, позволившего ему создать живой характер, в котором естественно и жизненно переплелись социально-психологические противоречия времени.

Проблема мелкобуржуазной революционности попадала в поле зрения и художников, не стоящих на позициях социалистического реализма. Но в их произведениях она трактовалась как трагедия личности, втянутой в водоворот исторических событий. Ограниченность мелкобуржуазной революционности Томаса Вендта — героя экспрессионистского романа Лиона Фейхтвангера «Тысяча девятьсот восемнадцатый год» — рассматривалась и воспринималась художником как трагедия более значительная, нежели трагические события баварской революции, на фоне которых развертывались перипетии личных переживаний Томаса Вендта. И в ряде произведений, современных «Разгрому» и написанных советскими писателями,— в романах и рассказах Эренбурга, Клычкова, Соболя, Пильняка, Глеба Алексеева, Булгакова и

других — проблемы эти разрешались сходным образом. Но в «Разгроме» ограниченность революционных порывов Мечика оборачивается трагедией *для других*, для остальных бойцов отряда, жизнью расплачивающихся за отступничество Мечика, для дела революции.

Осознанный историзм, лежащий в основе нового творческого метода, позволил писателю увидеть и изобразить проблему мелкобуржуазной революционности в ее истинном, объективном значении и дал возможность соотнести ее, сопоставить с подлинной революционностью угнетенных масс, которые в невероятно трудных условиях, сознательно идя на тягчайшие жертвы, решительно меняют условия человеческого существования, делая их достойными человека. Образ Мечика как носителя определенной общественной тенденции был увиден и открыт художником в самой гуще жизни и революционной борьбы — поэтому он лишен схематизма, умозрительности. Он полнокровен и достоверен.

Осознанный историзм позволил писателю увидеть и запечатлеть становление в рядовых участниках революционной борьбы новых общественных черт характера, социалистических по своей природе.

Отражая движение масс, рассматривая народ как событийное творческое начало, искусство социалистического реализма неизбежно и закономерно обретает черты высокого демократизма. Поэтому оно, как подлинно революционное искусство, чутко улавливало и улавливает прогрессивные, новые явления в сознании народных масс и в сознании трудового человека. Из глубинного, органического демократизма искусства социалистического реализма, из осознанного историзма — этой основы нового творческого метода — вырастает и заложенная в эстетике социалистического реализма концепция характера героя.

Для социалистического реализма характер героя не есть сумма равноправных и равнозначных качеств и особенностей. Не является он также средоточием нездоровых страстей, переплетением «комплексов» и неврозов, вожделений и страхов, сосудом унаследованных от предков болезней. Не представляет он собой и «герметичную», замкнутую в себе систему инстинктивных и ра-

циональных побуждений, независимых от воздействия или влияния социальной стихии, омывающей и формирующей личность каждого человека, живущего в обществе. Не складывается он и из постоянных свойств якобы неизменной со времен Адама человеческой натуры.

Для искусства социалистического реализма характер есть прежде всего индивидуальное явление, сформированное многообразными общественными воздействиями и влияниями. В этом отношении социалистический реализм продолжает и развивает концепцию характера, свойственную реализму досоциалистическому. Однако на этом сходство и преемственность взгляда на характер в обоих типах реализма и заканчивается. Социалистический реализм всегда стремится найти, открыть в характере героя его *общественную доминанту*, то есть то, что соединяет, связывает личность с процессом преобразования жизни, с ее историческим движением и изменением, предопределяющим и обусловливающим внутреннюю борьбу страстей, интересов, наклонностей в душе человека, его отношение к общественной борьбе и конфликтам своей эпохи.

Осознанный историзм позволяет художникам социалистического реализма видеть в общественной доминанте характера первооснову его внутреннего развития. Богатство и многообразие характеров присуще искусству социалистического реализма потому, что оно отразило подлинную сложность процесса утверждения и формирования новых общественных отношений и нового общественного самосознания масс. Новое искусство изображает, анализирует и исследует гораздо более усложненные отношения личности и общества, нежели реализм досоциалистический.

В сущности, господствующий вид отношений личности и общества, нашедший отображение в критическом реализме, долгое время укладывался в известную бальзаковскую формулу — «или жертва, или палач». Конфликт, уловленный этой формулой, разрешался или гибелью иллюзий личности, или гибелью самой личности, или, наконец, тем, что человек вступал в сделку с собственными идеалами и капитулировал перед об-

ществом, с которым он вел борьбу один на один. Судьба Люсьена де Рюбампре, Жюльена Сореля, Раскольникова, Юджина Витлы или Мартина Идена наглядно иллюстрирует развитие конфликта, обобщенного бальзаковской формулой. Конфликт этот отличался истинной глубиной и драматизмом, овевавшим многие произведения крупных критических реалистов. Он давал личности возможность произвести свой суд над обществом, которое возникало перед ней как враждебная, неразумная сила.

Но, конечно, конфликт этот не поглощал все формы противоречий личности и общества в собственническом мире. И когда ход истории поставил перед реалистическим искусством как необходимую и главенствующую задачу исследование объективной судьбы самого собственнического мира, то видоизменился и в искусстве критического реализма конфликт между личностью и обществом. Герой стал более отчетливо определять свое отношение не только к обществу, но и к его историческим перспективам и его ценностям; к нравственно-этическим основаниям человеческого поведения, к долгу человека, расходящемуся с устоявшимися требованиями общества. Подобного рода расширение и обогащение конфликта между личностью и обществом типично для всех крупнейших созданий критического реализма XX века, начиная с «Жан-Кристофа» Роллана, «Волшебной горы» Томаса Манна и кончая романами Эрнеста Хемингуэя или Грэма Грина.

В произведениях этих писателей отразилось расширение внутреннего духовного содержания личности, углубление ее самосознания, рост в ней чувства тревоги за судьбы людей, толкавшие некоторых героев на действия в защиту свободы, как, например, Жака Тибо из романа Мартен дю Гара «Семья Тибо» или Роберта Джордана из романа Хемингуэя «По ком звонит колокол», или понуждавшие переоценивать сумму духовных ценностей буржуазной культуры, как это делали герои Роллана или Томаса Манна.

Искусство социалистического реализма в основном исследует и изображает иные отношения личности и об-

щества — не антагонистические, а сближающиеся или совпадающие. Поэтому в своих героях оно передает не только накопление их душевных сил, обогащение их интеллекта, но и внутреннее их движение к более высокому уровню общественного самосознания, подчиняющее себе и увлекающее за собой все остальные стороны и качества их характера.

Вызревание у личности понимания того, что ее интересы и интересы общества совпадают и могут совпасть в решающем и главном, расширение индивидуального самосознания до постижения общенародных и общегосударственных нужд и интересов было уловлено искусством социалистического реализма уже на ранних стадиях социалистического переустройства общества и было им отображено как типичная черта людей первых лет революции, в чьих душах, огрубленных жестокой и свирепой жизнью собственнического мира, из которого они вырвались на широкие просторы революционного действия, пробуждались великие нравственные силы.

Для социалистического реализма в сторонах характера героя нет равенства. Отражая движение человека к более высокому уровню общественного самосознания, социалистический реализм выявляет общественную доминанту его характера, нравственный потенциал личности героя, реализующийся в действии, в поведении, во внутренней борьбе с теневыми сторонами собственной натуры, в отношении к своему общественному долгу. Высокий нравственный потенциал такой богатой натуры, изуродованной собственническим миром, как Морозка, позволил ему — озорнику, грешнику и ернику — освободиться от коросты прошлого и совершить подвиг, отвечающий внутренним возможностям его личности.

Кристаллизация в душах людских нового, социалистического всегда сопряжена с укреплением и обогащением нравственного потенциала человеческой натуры. Приведенный к мысли о необходимости борьбы с собственническим миром своим конкретным жизненным опытом, испытывающий яростную ненависть ко всем и всяческим видам угнетения, унижения человека, ко всем

формам социальной несправедливости, взводный Метелица в самом ходе борьбы, как практический участник революционного движения, начинает преодолевать в себе черты индивидуализма, замкнутости, вырастая в сознательного, понимающего меру своей ответственности перед людьми командира, в личность, способную на величайшее самопожертвование, на подвиг во имя общего блага, которое для Метелицы мыслится как и его собственное благо. Ради завоевания и утверждения этого блага он взялся за оружие и ушел в революцию от своего крестьянского дома, хозяйства, от того кругозора, который воспитывало в нем его занятие крестьянским хозяйством.

Демократизм искусства социалистического реализма не означает, что оно ориентируется на некий усредненный уровень культуры народа и его самосознания. Демократизм социалистического реализма заключается в умении понимать и отражать коренные интересы народа, улавливать передовые, прогрессивные настроения и устремления народных масс, защищать их, содействуя нравственному воспитанию народа и всемерно помогая культурной революции, которая является одной из решающих предпосылок построения социализма, а затем и коммунизма.

Изображая революционное движение масс, народа, искусство социалистического реализма, однако, не рассматривает и не воспринимает это движение как торжество стихии, как бушевание неуправляемых страстей и неконтролируемых общественных импульсов. Оно показало существование социальной, направляющей силы, действовавшей в революции и предопределившей успех и победу восставшего народа.

Народные массы, полной мерой изведавшие гнет помещичье-капиталистического строя, истекавшие кровью на полях сражений империалистической войны, изведавшие голод и нужду, повседневные оскорбления и унижения со стороны властей предержащих, собственным жизненным опытом были подведены к необходимости революционного изменения условий своего существования. Поэтому исключительной по своему значению для их судьбы, для дела революции была роль партии рабо-

чего класса, привносившей сознание, организованность, понимание цели в революционные действия масс.

Народ пришел к пониманию неизбежности восстания, революционного действия, *но что делать и как делать, во имя чего делать* — было подсказано ему Коммунистической партией — великим организатором побед восставшего народа. Множество людей шло в революцию, руководствуясь чувством ненависти к угнетателям, движимые жаждой справедливости. Это было явлением интернациональным: «...если бы ты не доверялся сердцу, ты не был бы в партии. Разве ты прочел хотя бы одну строчку в той книге, которая называется «Капитал»?.. Почему ты стал «народным смельчаком»? (Так называли в Италии в годы Сопротивления участников рабочих антифашистских боевых дружин.— *Б. С.*) Потому, что понял теорию прибавочной стоимости, или потому, что было оскорблено твое сердце?» [1] — писал итальянский социалистический реалист Пратолини о своем герое, пришедшем к идее революции. Однако пониманию смысла происходящего учили народ коммунисты, вносившие высшее, социалистическое сознание в массы.

В звездную ночь на дорогах разоренной России повстречал Пантелей Чмелев, герой леоновских «Барсуков», будущий председатель сельсовета, неизвестного человека, который помог ему — одному из миллионов людей, задумавшихся над смыслом своей жизни, над судьбами отечества,— окончательно сделать свой политический и человеческий выбор и приобщиться к той правде, которую несли народу большевики.

Терпеливо и настойчиво — и личным примером, и в личном общении — воспитывал комиссар Клычков народного вожака, одного из самых ярких представителей революционного крестьянства — Василия Ивановича Чапаева, помогая его духовному и политическому росту, его общественному развитию, становлению его как нового типа военного и политического деятеля, чьи таланты и способности были призваны к жизни и раскрыты революцией.

---

[1] Васко Пратолини. Повесть о бедных влюбленных, М., Изд-во иностранной литературы, 1956, стр. 214.

И командир партизанского отряда в «Разгроме», коммунист Левинсон, является носителем и проводником высшего общественного самосознания своей эпохи. Сочетая в себе черты и командира и воспитателя, опираясь на помощь и поддержку коренных пролетариев — бойцов отряда, он оказывает огромное влияние на психологию, взгляды и поведение бойцов, пошедших в революцию по зову сердца и не до конца представляющих себе истинные задачи и цели революционной борьбы. Эти цели понятны и ясны Левинсону, и он делает их доступными и понятными остальным бойцам, потому что он прекрасно знает их психологию, их нужды, их возможности. Он живет с бойцами одной жизнью, но он и впереди них, подобно тому как разведчик всегда идет впереди отряда, прокладывая ему путь среди неизвестности и опасности. Его общественно-политический кругозор несравненно шире и выше, нежели кругозор Кожуха, и он старается поднять до уровня своего миропонимания массу бойцов, зная, что они способны к этому. Он щедро и открыто делится своим жизненным и политическим опытом с бойцами отряда, и в их сознании, в их душах прорастают зерна, посеянные уверенной и твердой рукой Левинсона.

Его опыт командира, дисциплинированность, требовательность, понимание психологии бойца благотворно воздействуют на Метелицу, помогая тому освободиться от стихийно-анархистских замашек. Его личное влияние, правда, которую он олицетворял, помогают укрепиться новым общественным качествам в душе Морозки и являются слагаемыми подвига, совершенного Морозкой во имя общего дела.

Роль Левинсона в романе исключительно велика, ибо его образ отражает объективную роль и значение партийного начала в жизни народа.

Партия, возглавляющая массы, была с самого начала революции направляющей силой, способствующей устранению, стиранию разрыва между частной и общественной сторонами человека, между его личным, частным интересом и интересом всего общества. Деятельность партии содействовала формированию в челове-

ке новой индивидуальной морали, новых духовных запросов, нового мировоззрения. Искусство социалистического реализма, очень рано отразив эту новую черту жизни, и в дальнейшем, в полном соответствии с исторической правдой, продолжало создавать образы коммунистов — носителей нового, высшего общественного самосознания, несущих его в толщу народных масс.

Тема становления в человеке общественного начала стала важнейшей, главенствующей для искусства социалистического реализма. Сложнейший процесс формирования нового человека, преодоления в личностном человеческом сознании, равно как и в сознании масс, наследия прошлого оно изобразило без упрощения, в его действительной сложности и драматизме, с охватом всех существенных конфликтов, этот процесс сопровождающих.

С эпической полнотой процесс расчета человека с прошлым, преодоления им вековечных, воспитанных и сформированных собственническим строем взглядов и привычек, ломки устоявшихся и изживших себя социальных отношений отобразил и обобщил «Тихий Дон» Шолохова — одно из самых монументальных созданий искусства социалистического реализма.

Значимость «Тихого Дона» порождалась не только особенностями дарования писателя — органичного реалиста, для которого человек и природа, жизнь души человеческой и жизнь общества предстают в своей истинности, ничем не искаженной и не утратившей чувственно-пластической красоты бытия.

Эпичность романа порождалась тем, что отличающееся верностью правде действительности художественное мышление писателя опиралось на осознанный историзм его мировоззрения, позволявшего ему увидеть и передать подлинную картину социальных противоречий собственнического общества старой России, вызвавших революционный взрыв, восстание народа, и изобразить воздействие и влияние великих, решающих событий истории на жизнь масс, жизнь личности.

Могучее дыхание толстовской традиции ощущается в «Тихом Доне» еще больше, нежели в «Разгроме», обнаруживая преемственность двух творческих методов,

их внутреннюю связь, непрерывность развития главного направления в мировом искусстве. Она ощутима в пристальном внимании Шолохова — социалистического реалиста — к «диалектике души» своих героев, в объемности и многосложности характеристики их психологических состояний, их внутреннего мира, в полнокровном, необычайно пластичном, чувственно-ощутимом изображении жизни, в охвате художником многих слоев жизни, чьи исторически масштабные конфликты и непримиримые контрасты и противоречия определяют судьбу героев, их отношения между собой и их отношение к глубинному, увлекающему всех и вся за собой течению истории.

Но толстовская традиция ощутима в «Тихом Доне» не как подражание, а как *наследование*, существуя в романе как исходный пункт или рубеж, с которого начинается самостоятельное движение мысли художника новой формации, иначе, с иных жизненных и социальных позиций вглядывающегося в величайшие события истории и исследующего их влияние на сознание личности, сознание народа.

У Шолохова противоречия жизни, ее внутренние драмы, психология действующих лиц, мотивы поведения его героев были увидены изнутри, и не только потому, что он сам находился внутри определенного жизненного материала, являющегося составной частью его жизненного и духовного опыта, но и потому, что он смотрел на эту жизнь как народный художник, стоящий на революционных социалистических позициях, оценивающий события живой истории, исходя из интересов народа и интересов революции, совершающейся во имя его блага.

Свое исследование общества, вступающего в пору крушения старых устоев, в период рождения новых социальных связей между людьми, свое изображение кануна социалистической революции, ее хода и исхода Шолохов начинает, вполне закономерно, с описания частной жизни героев, с анализа положения и возможностей человеческой личности в условиях исчерпавшего свое социальное бытие социального уклада. Подобный подход к изображению решающего перелома в жизни

народа для Шолохова естествен, ибо он как художник понимает, что масштабы и значение вызванных революцией и происшедших под ее влиянием перемен в историческом существовании общества могут обретать впечатляющую наглядность не только тогда, когда художник рисует классовые битвы, в которые втянуты миллионные массы людей, но и тогда, когда он изображает частную судьбу человека, связанную, однако, множеством нитей с судьбой общества и являющую собой своего рода силовое поле, через которое проходят, пересекаясь и нередко противоборствуя друг другу, мощнейшие токи исторического времени. Это умение раскрывать через частное — общее, через конфликты, имеющие, казалось бы, личное значение,— глубочайшие общественные антагонизмы является сильнейшей стороной творческого метода Шолохова.

Он поначалу погружает своих героев в ровное течение повседневной жизни, в стихию своеобразного, но весьма традиционного и в главных своих особенностях не отличающегося от обычного крестьянского обихода казачьего быта. Горизонт его героев обозначен заботами о собственном хозяйстве и его приумножении, круговоротом сельских работ, требующих тяжелого физического напряжения, но и одухотворенных простой и здоровой поэзией; его очерчивали семейные заботы, сложные хозяйственные расчеты, хлопоты, связанные с царской службой, вместе с которой в сознание казачества проникали представления о собственном особом положении среди других социальных прослоек царской России, подкреплявшиеся некоторыми привилегиями. Горизонт героев эпопеи ограничивали и понятия воинского долга, культивировавшейся веками воинской доблести, делавшие, казалось бы, обязательным и неизбежным участие казачества во всех военных предприятиях царизма, которые в сознании рядовых казаков сливались с задачами защиты отечества. Эту иллюзию — трудноискоренимую — тщательно поддерживали и казачья верхушка и православная церковь. Горизонт героев шолоховского романа ограничивала и их вражда к остальной массе крестьянства, в котором им виделась угроза собственному благополучию.

Он не был един и монолитен, тот мир, в котором жили герои «Тихого Дона». Имущественное неравенство и его следствие — разность социальных интересов беднейшей и зажиточной части казачества — лишали его единства, и взор художника прослеживал, как завязывались в недрах вязкого, веками отстаивавшегося быта тугие узлы общественных противоречий, которые будут разрублены лишь революцией и последующими годами строительства бесклассового общества.

К жизненному материалу, легшему в основу содержания «Тихого Дона», Шолохов подходил исторично, следуя правде действительности, не меняя в угоду собственным желаниям ее объективного движения, не смягчая ее непримиримых конфликтов, не облегчая своим героям вхождение в мир новых социальных отношений. В основании той победы реализма, которую одержал своим романом Шолохов, лежит *осознанный историзм* — этот ведущий принцип нового творческого метода.

В общей форме принцип этот выражается в понимании художником главной, ведущей тенденции развития социальных отношений, в знании того, что капиталистическая, зиждущаяся на собственническом принципе, система социальных отношений разрушается, распадается, изживает себя, уступает и должна уступить место более совершенной форме человеческих отношений — социализму. Из подобного понимания хода общественного развития возникают важные свойства и особенности искусства социалистического реализма, а именно новые критерии оценки характера человеческих взглядов, поступков, поведения, сочетающиеся с умением соединять их анализ с анализом общественной ситуации, которая художником, стоящим на позициях социалистического реализма, рассматривается в свете главной перспективы общественного развития.

Поэтому Шолохов не ограничивает себя изображением красочного и яркого быта, семейных отношений своих героев, еще хранящих приверженность патриархальным обычаям. Сосредоточиваясь на исследовании отношений личности и истории, пришедшей в бурное, революционное движение, он сразу же показывает несо-

вместимость образа жизни, какой ведут люди в собственническом обществе, с требованиями и запросами человеческой личности, не желающей раствориться в размеренном, неторопливом течении повседневности, подчиниться власти омертвевших традиций, предустановлений морали, обслуживающей отмирающий уклад жизни, и своекорыстию, порабощающему человеческие чувства и ломающему самое жизнь человека.

Ослепительно ясным светом, осветившим омертвелость, жестокость обреченного историей на гибель образа жизни, стала любовь Григория Мелехова и Аксиньи, любовь напряженная, властная, не считающаяся с установившимися обычаями, смело и безоглядно попирающая окостеневшие традиции, любовь прекрасная и гордая. Отношения этих двух людей, их борьба за совместное счастье обнажили неспособность старого мира удовлетворить в своих границах и пределах высшие духовные и нравственные запросы личности.

Конфликт подобного рода, то есть конфликт двух любящих людей с жизнью и обществом, мировое искусство, в том числе и реалистическое, никогда не рассматривало как частный или второстепенный. Наоборот, изображение отношений двух людей, перипетий их чувств, их борьбы за право быть хозяевами собственных жизней всегда превращалось у великих художников в изображение ведущих противоречий общества, становилось средством критики его несовершенства. Судьба Ромео и Джульетты, Манон Леско и кавалера де Грие, Фердинанда фон Вальтера и Луизы Миллер, Жюльена Сореля и госпожи Реналь, Кармен и Хозе, Анны и Вронского, героев чеховской «Дамы с собачкой», Виктории и Иоганнеса подтверждала, при всем различии действующих лиц любовных драм, при всем несходстве исторических эпох и условий, в которых разыгрываются эти драмы, неспособность общества разрешить завязавшиеся конфликты сообразно естественным, а потому оправданным влечениям человеческих натур и сердец, жаждущих счастья и стремящихся отстоять его в неравной схватке с противостоящим миром. И тот факт, что герои этих драм почти все гибнут, с очевидностью показывал, что в условиях собственнического мира разрешить этот,

казалось бы, простой и социально не столь уж крупный конфликт — невозможно. Катерина в «Грозе», и Анна Каренина, и другие заплатили жестокую цену за правду и искренность своих чувств, а открывавшиеся им и предлагавшиеся пути разрешения стоявших перед ними вопросов — или следовать принятым в собственническом обществе нормам семейных отношений, подчиняясь требованиям узаконенной морали, или искать спасения в монастыре — оказывались недействительными.

Как большая беда, как грозное несчастье обрушивается любовь Григория к Аксинье на двор Мелеховых. Сильное и страстное чувство поднимает любящих над тем житейским распорядком, каким привыкли жить их родные, односельчане, все остальные люди, для которых прозаические требования повседневного существования более значительны и важны, нежели неуловимая трепетная стихия чувства.

Уже нет и не может быть прочности в хозяйственных расчетах и планах Пантелея Прокофьича, ибо строятся они на таком непрочном основании, как сердце сына, охваченного всепоглощающей любовью. Весь уклад жизни, которому хотят подчинить Григория и Аксинью, внутренне и объективно противоречит их стремлениям, надеждам и желаниям, хотя жизнь и выдвигает против них самые цепкие и косные свои силы — привычку, семейную традицию, интересы и нужды своего собственного хозяйства, собственной земли, власть которой над крестьянской психологией Григория велика и не дает ему возможности последовать призыву Аксиньи — человека смелой и независимой души — бросить все и где-нибудь, вдалеке от родимого пепелища, начать новую жизнь.

Ничего, кроме несчастий, не приносит их любовь окружающим людям. Для Степана Астахова уход Аксиньи означает тягостный перелом в жизни, хотя он и повинен перед Аксиньей в том, что женился на ней без любви и никогда толком не понимал ее могучей, самостоятельной, страстной натуры. Для такого поначалу далекого и стороннего отношениям Аксиньи и Григория существа, как Наталья, ее брак с Григорием, устроен-

ный родителями из хозяйственных соображений, стал огромной человеческой трагедией, исковеркавшей и сломавшей ее жизнь, ее внутренне богатую личность цельного, способного к самоотверженной любви человека, в конце концов попробовавшего на свой лад восстать против невзгод и несправедливостей, преследующих ее и ее семью. Истинным трагизмом и поэзией веет от ее образа.

Горестная судьба Натальи с непререкаемой наглядностью подтверждала, сколь бесчеловечен и бездушен был тот миропорядок, в каком она жила, тот уклад жизни, где человеческое достоинство и подлинные потребности человеческой личности были подчинены нуждам и интересам своекорыстия. Но и сами главные действующие лица драмы, разыгравшейся в казачьей станице — Григорий и Аксинья, они тоже, отдавшись властному чувству, единственному, какое выпадает человеку на всю жизнь, сполна испили житейской горечи.

Их образы, исполненные огромной содержательности и емкости, написанные с психологической полнотой и достоверностью, подтверждая, какие богатства чувств, нежности, человечности хранятся в народе, в людях из народа, вместе с тем обнажали несовместимость морали и нравственности отмирающего общественного строя с требованиями человеческого счастья и правом человека на обладание личным счастьем.

Драма Григория и Аксиньи вырастает из объективных условий их существования. Отдавшись чувству, они пошли наперекор вековому житейскому укладу, обычаям, привычкам. Писатель не изображает их отношений идиллично: и Григорий и Аксинья несут в себе очень многое от психологии среды, от той общественной морали, против которой они восстали. Они становятся жертвами этой морали, временами подчиняются ей, утрачивая внутреннюю свободу, и снова обретают себя, лишь *отбросив* установления этой морали, отбросив то, что связывает их с тем жизненным укладом, который зиждется на материальном расчете, на собственнических навыках и привычках. Но сами, в одиночку, они не в силах разрешить свой конфликт с общественной средой. *Внут-*

ри существующих общественных отношений они не могут отстоять ни своей любви, ни своего достоинства и, склоняясь перед властью обстоятельств, нередко поступаются и тем и другим. Но хотя они порой и вступают в компромиссы с жизнью, с собой и своей совестью, это не значит, что их конфликт с обществом неразрешим. Если общество не дает человеку возможности жить полноценной жизнью, удовлетворять его духовные и нравственные запросы,— следовательно, общество должно быть изменено и перестроено. Конфликт Григория и Аксиньи с обществом разрешим, но за пределами существующих в нем отношений. Он будет разрешен тогда, когда эти люди и им подобные обретут свободу, когда будет *отброшено* с пути человека все старое, уродующее его натуру, когда человек сам освободится от скверны прошлого и преодолеет в себе унаследованные от старого мира взгляды и привычки, представления и навыки поведения. Так отношения двух людей обнажают у Шолохова — и в этом проявляет себя своеобразие нового творческого метода и вытекающих из него принципов оценки жизненных явлений — важнейшую социальную проблему века, подтверждая несовместимость старого мира с истинными потребностями, нуждами и запросами человеческой личности.

Но изменение общества — сложнейший, полный жестокой борьбы процесс. Он не осуществляется и не проходит безболезненно. Его истинный драматизм был бескомпромиссно передан Шолоховым, поставившим своих героев лицом к лицу уже не с традиционным житейским укладом, обветшалым и отмирающим, а с самой меняющейся Историей.

Говоря словами Белинского, внутренние свойства человеческой натуры особенно явственно обнажаются в *критические* моменты истории. Что касается такого величайшего события, как Октябрьская революция, то она обнажила до дна все непримиримые конфликты и антагонизмы классового общества помещичье-буржуазной России, привела в движение лучшие стороны народного духа и подняла народное сознание на качественно новый этап, практически внедрив в него идеи социализма, идеи социального равенства и свободы.

Ни один человек в пору революции не мог оставаться вне влияния революционных процессов, менявших облик старого мира, оказывавшего яростное сопротивление идущим переменам. Все происходящее затрагивало глубинную суть человеческих натур. И значение шолоховской эпопеи как произведения, созданного на основе нового творческого метода, заключается в том, что в ней исследованы и показаны социально-психологические перемены народного самосознания не только в их общественно-историческом аспекте, но и в их воздействии на частную жизнь человека, ибо человек для Шолохова не объект истории, а ее субъект, активное начало, своими деяниями творящий историю, воздействующий на исторический процесс.

Поэтому человеческая личность у Шолохова существует и развивается в единстве индивидуального и исторического, частного и общественного. Поэтому две струи повествования — историко-аналитическая и представляющая частные, личные судьбы героев — не противостоят друг другу и не соседствуют друг с другом, а сливаются в единый поток, мощный и глубинный. Умение воспринимать индивидуальное и общественное в их взаимосвязи и взаимозависимости сделало «Тихий Дон» произведением, передающим ход и движение революции и одновременно воспроизводящим жизнь рядовых людей, ставших соучастниками исторических событий, определявших их судьбу.

Как и миллионы других людей, Григорий проходит суровую школу первой мировой войны — империалистической, захватнической с обеих сторон.

Поначалу Григорий, так же как и его отцы, деды, прадеды, не колеблясь, не задумываясь над случившимся и воспринимая все, что в дни войны входило в его жизнь и жизнь его близких, как неизбежное бедствие, как естественную норму бытия, верой и правдой служит интересам империи. Воспитанный в традициях повиновения долгу и власти, Григорий честно выполняет свои воинские обязанности, не вникая в, казалось бы, простой вопрос — во имя чего и во имя чьих интересов вынужден он ежеминутно, ежечасно рисковать жизнью,

гнить в окопах, идти в отчаянные атаки на лучше вооруженного противника.

Уровнем своего сознания Григорий ничем не отличается от миллионов русских мужиков, брошенных царским правительством против крупповских пушек, против кайзеровских полчищ. Григорий — типичный представитель народной массы, которой предстояло на собственном горьком и кровавом опыте осознать жесточайшую бессмыслицу империалистической войны, учиться понимать, что война затеяна вопреки народным интересам, и освобождаться от тех иллюзий, которые еще не были развеяны революцией пятого года и последующими годами глухой столыпинской реакции. Поэтому внутренние колебания Григория, движения его души, тяжкие раздумья в промежутки между боями во многом передают колебания и перемены народного сознания, поднимавшегося от разочарования в политике царского правительства и отрицания царизма к революционным идеям.

Следуя своей художественной манере, всесторонне изображая жизненные явления, процессы, Шолохов передает рост народного самосознания через строго индивидуализированные образы героев, проецируя исторические события на человеческие души, как бы фокусируя в личных судьбах, личных переживаниях героев глубокий общественный смысл происходящего.

В первом же бою, превозмогая естественный ужас смерти, делая то же дело, что и другие солдаты, Григорий сразу же ощущает, что сама война, которую благословляла официальная мораль и религия, есть ужасное, нечеловеческое, недоброе дело. Иллюзии казенного героизма, «кузьмакрючковщины», квасного патриотизма, насаждавшиеся армейским и казачьим офицерством, церковью, рушатся в глазах Григория и ему подобных, ибо самоочевидной становится для них та неправда, которая стояла за казенной идеологией, славившей войну и призывавшей народ терпеливо сносить страдания и невзгоды, обильно выпавшие ему на долю.

Человеческие страдания, насилие и несправедливости, творимые во имя войны, не были скрыты от внутреннего взора Григория; ему открывается та горькая ис-

тина, что империалистическая война несет с собой одичание, озверение людей, путает представления о добре и зле, справедливости и несправедливости, что война окружена неслыханной ложью власть имущих; до него доносится атмосфера распада и разложения, которая сопутствовала агонии Российской империи; он чувствовал нарастание гнева народного и сам носил в себе сложившуюся за годы пребывания на фронте ненависть к тому миропорядку, который ввергает людей в бессмысленные, бесцельные страдания, противоречит запросам человеческой личности и не желает считаться с истинными нуждами человека.

Григорий не мог определить с должной и необходимой ясностью, кто виноват в бедствиях, обрушившихся и на народ, и на него самого, и на его близких. Как и герои других произведений, созданных на основе нового творческого метода, отражавших правду истории, Григорий сталкивается с людьми более высокого уровня общественного сознания, нежели тот, каким обладает он сам, и от них — например, от Гаранжи — учится находить верные критерии для оценки происходящего.

Тяжелые, прямые, полные страсти и гнева слова Гаранжи о войне, виновниках народных страданий обрушивают на Григория кровоточащую правду и многое переворачивают в его существе, в его миропонимании, помогая ему осознавать классовый смысл событий, участником которых он является. Григорий делает первый шаг к внутренней свободе, к тому, чтобы стряхнуть с себя груз представлений и взглядов, внедрявшихся в его сознание всем укладом собственнического общества. Но этот шаг был не столь решительным, чтобы сделать Григория борцом за народное благо. Он освободился от многих иллюзий, связывавших его с прошлым, от многих, но не от всех, ибо сила жизненных привычек, власть традиции таковы, что Григорий не сразу может с ними расстаться. Цепко держит его душу дума о собственном хозяйстве, о собственной земле. Дума эта сковывает идейное развитие Григория, ограничивает его пределами частного, личного интереса, мешая ему подняться до понимания интереса всеобщего, рождающегося

в бескомпромиссной схватке с силами собственнического общества. Отрываясь от прошлого, Григорий не знал, что сулит ему будущее, и не очень верил, что оно принесет ему добро.

Синтезирующая природа нового творческого метода сказывается в том, что художники, следующие его принципам, рассматривают и изображают живую историю как поле битвы и столкновения социальных сил, находящихся в непрестанном движении, суть которых художнику постижима, как постижим ему, разумеется не в конкретных своих формах, а в общественной перспективе, конечный итог столкновения этих сил. Выделяя, в соответствии с объективным ходом исторического развития, главную, ведущую, определяющую его направление тенденцию, художник — социалистический реалист не изолирует ее от других сторон и тенденций жизни, но изображает их взаимодействие, а также противоборство регрессивных социальных сил ведущей тенденции общественного развития, которая движет вперед общественный прогресс. Поэтому изображение жизни лишено у него односторонности. Для него бытие многокрасочно, обильно светотенью и предстает в его изображении не как однотонная картина, выдержанная в розовой или черной гамме, а как правдивое воспроизведение подлинных противоречий действительности.

Поэтому Шолохов, в полном соответствии с истиной, с правдой жизни, показал, что власть прошлого уродовала не только душу Григория, мешая ему освободиться от духовных связей с умирающим старым, но и жизнь Аксиньи, которая, покоряясь обстоятельствам, не умея противостоять им, покорно шла за течением событий, за повседневностью, заглушавшими в ней любовь к Григорию, то огромное, всевластное чувство, которое раньше наполняло все ее существо и позволило ей, неграмотной, бесправной женщине, встать против власти мужа, власти обычая, власти житейского уклада.

Но прошлое не только сковывает и подчиняет себе внутренний мир человеческой личности. Оно никогда не бывает пассивно в ходе исторических перемен. В решающий миг истории, когда предстояло определить будущность народной жизни, когда массы, возглавляемые

авангардом рабочего класса — партией большевиков, поднимались к сознательному историческому творчеству, ломая в революционном деянии государственную машину, пересматривая и отбрасывая фундаментальные идеологические принципы старого мира,— его сыны, как те, кто понимал, что означает для их судеб социалистическая революция, так и те, кто был лишен революцией возможностей сохранять прежние привилегии, брались за оружие, чтобы при помощи насилия подавить и растоптать будущее, сохранив свою ускользающую навсегда власть над народом.

Шолохов широко и полно изображает силы контрреволюции — белое офицерство, озверевшее на фронтах и в окопах мировой войны, морально разложившееся, внутренне опустошенное, для которого родной народ стал врагом более опасным и ненавистным, нежели немецкие империалисты, ибо народ восстал против вековых привилегий господствующих классов и взамен права немногих выдвигал право масс. Реалистической многосторонностью отмечено и изображение казачьих автономистов, их руководителей и вдохновителей, а равно изображение казачьей верхушки, ставшей на путь ожесточенной контрреволюционной борьбы с новой властью, с массами беднейшего казачества, которое начинало осознавать, что только советская власть и те перспективы, которые она открывала народу, способны вывести его к подлинной свободе из хаоса войн, сначала империалистической, а затем и гражданской.

Для Шолохова изображение этих противостоящих народу сил было нужно в его эпопее затем, чтобы наглядно показать обреченность, изжитость, безнадежность тех идей, которыми руководствовалась российская контрреволюция, и потому еще, что без определения и характеристики социальной среды, существующих в ней общественных антагонизмов, невозможно объективно, в духе подлинного историзма, отобразить эволюцию внутреннего мира личности, ту борьбу, которая происходит в душе человека, его колебания и его развитие.

Историчность характеристики общественного фона, на котором разыгрываются перипетии жизни героев произведений социалистического реализма, есть прямое

следствие мировоззренческих особенностей нового творческого метода, который позволяет социально мотивировать поступки действующих лиц, постоянно соотнося поведение и психологию героя с объективными историческими факторами, воздействующими — прямо или косвенно — на внутренний мир героя.

Григорий уже оторвался от прежних представлений и воззрений, воспитывавшихся в нем старым обществом; он ненавидит правящие классы, толкнувшие народ в безрассудную войну и препятствующие народу самому выбирать путь в будущее. Став крупным повстанческим офицером, Григорий испытывает на себе вполне осознанную ненависть и враждебность представителей этих классов, кадровых офицеров.

Он жаждет мира, спокойной, деятельной жизни, но идея народовластия, во имя которой совершалась революция, единственно верная идея века, выражающая его мудрость и концентрирующая в себе все позитивные, конструктивные устремления эпохи, остается для него неприемлемой, ибо она, эта идея, что прекрасно понимал и Григорий, и его односельчане, и другие казаки, взявшиеся за оружие, чтобы бороться против советской власти, камня на камне не оставит от того жизненного уклада, который Григорию и ему подобным казался единственно возможной, естественной, извечной формой человеческого общежития и человеческого существования. Григорий борется за нее, и вся его жизнь в дни революции связана с защитой исторической иллюзии и с трагическим осознанием безнадежности и бесцельности этой борьбы, результатом которой могло стать и стало сокрушительное внутреннее поражение Григория, безмерную глубину которого он постигает с исчерпывающей ясностью и платит за свои заблуждения страшную цену, теряя семью, теряя свою Аксинью, навечно отрекаясь от старого мира, его власти, его обманов и посулов.

Жизнь Григория, сына трудового казачества, после того как он встал на борьбу с советской властью, против народа, против созидательных сил истории, все время проходила под знаком переоценки тех мыслей, настроений, надежд, которые казались ему раньше верными и

неопровержимыми и истинную цену которых распознал его трезвый ум, его остывающее, облитое горечью смутных, тревожных лет сердце.

Если крупные идейно-эстетические открытия художников-реалистов Энгельс по праву называл победами реализма, то образ Григория из-за его емкости, многозначности, исключительной психологической достоверности можно назвать победой социалистического реализма, ибо судьба Григория, его трагическая жизнь естественно, с неотразимой наглядностью обнажают кризис и исчерпанность собственнического сознания, его историческую обреченность и те подлинные трудности, которые преодолеваются личностью, освобождающейся от власти представлений и воззрений, привитых ей собственническим миром. Для того чтобы это произошло в сознании Григория, необходимо было совпадение, соединение его внутренних, еще не до конца кристаллизовавшихся устремлений с движением истории, во многом для него неясным, но в своем главном, определяющем — постижимым.

Соединение этих двух факторов — субъективного и внешнего, объективного — привело Григория к решению порвать с прошлым, цепко и долго державшим в своей власти его душу. Из огненной купели гражданской войны, где сгорело все, что водило его по кривым дорогам истории, что ввергало его в заблуждения, подобно тому как сбивают с верного пути странника болотные огни, Григорий выходит, внутренне переоценивая свое прошлое, и хотя позади им оставлено безмерно много, он еще надеется начать жизнь по-иному, может быть даже искупить свою огромную вину перед народом.

Ему предстоит долгий и трудный путь вперед по исторической целине, нелегкая борьба с самим собой, ибо новая жизнь, в которую он вступает, основывается на других принципах, нежели те, какими жил он до сих пор. Он отрекается от всего того, что привело его к отщепенству, если бы он оставался, как и раньше, отщепенцем, то не мог бы вызвать к себе сострадания. А он это чувство вызывает.

Григорий, как и ему подобные заблудившиеся представители народной массы, начинает осознавать, что

правда на стороне тех, против кого он долго и безуспешно боролся. Он убеждается — и в романе это изображено с впечатляющей достоверностью, — что прежние хозяева России, сыны правящих классов, смогли выдвинуть в новых исторических условиях лишь *охранительную* идею, защищающую обреченный, умирающий, несправедливый и изживший себя общественный порядок. Новые революционные силы принесли в мир идею, *пересоздающую* жизнь, меняющую ее вековечное движение.

Свет этой новой правды, как свет будущего, озаряет трагический фон романа, судьбы его героев, вносит в действительность новые, высшие критерии оценки смысла исторических событий и людских деяний, подготовляющих эти события. Свет этой новой правды несут в жизнь, в массы люди более высокого общественного сознания — коммунист Штокман, Подтелков, Кошевой и другие, нередко платя за свою преданность революции жизнью. Они изображены Шолоховым без идеализации, со своими достоинствами и недостатками, но их помыслы и дела отданы защите нового — действенной и самоотверженной.

Их образы, вносящие необходимую перспективу в картину жизни, обобщенную романом, отражая ведущую тенденцию исторического процесса самим фактом своего присутствия в повествовании, позволяют установить истинные масштабы личной драмы Григория, степень и глубину его заблуждений и обозначают те духовные высоты, к которым предстоит ему двигаться. Они показывают также, что разрешение тех общественных конфликтов, которые казались Григорию извечными и неразрешимыми, — возможно, и единственно верным способом разрешения этих конфликтов может быть только перестройка всей общественной системы, порождающей войны, имущественное неравенство, порабощение человека человеком, все и всяческие виды и формы угнетения и социальной несправедливости. С этими образами в роман входит новая, социалистическая мораль, новые принципы отношения к людям, продиктованные любовью к трудовому народу, проникнутые заботой о защите его интересов.

Долгое время Пантелей Прокофьич пытался противостоять течению времени, оберегая от его разрушительного воздействия свою семью, свое хозяйство; во имя сохранения сущего погиб его сын Петр, а Григорий метался между борющимися в революции лагерями. Старая семья, основанная в первую очередь на имущественном интересе, не смогла устоять перед переменами века, и в нее входит новая мораль, преодолевающая власть предрассудков — свободная любовь свободных людей — Дуняши и Михаила Кошевого.

Новая общественная мораль обнажает бесчеловечность сопротивления народу со стороны многочисленных его врагов, вроде Каледина, Краснова, Фомина и других, и отражает созидательные творческие устремления масс, жаждущих скорее перейти к мирному труду, к работе, приносящей благо и человеку и обществу. Новая общественная мораль, рожденная социалистической революцией, ее идеями, ее надеждами и идеалами, становится исходным пунктом, началом, лежащим в основании критицизма, органически присущего новому творческому методу.

В социалистическом реализме, с позиций осознанного историзма исследующем и изображающем действительные противоречия общества и внутреннего мира человека, критицизм неразрывно связан с утверждением положительного общественного идеала, который привнесен в жизнь социалистической революцией, задачами построения социалистических и коммунистических общественных отношений.

Искусство социалистического реализма подвергает бескомпромиссной, многосторонней и обоснованной критике собственнические общественные отношения и порожденное ими сознание, а также все то, что препятствует и мешает движению свободного социалистического мира к коммунизму.

Искусство социалистического реализма потому и партийно, что оно прямо и открыто отрицает капитализм и те явления в социальной и духовной жизни человечества, которые им порождаются. Искусство социалистического реализма открыто и прямо защищает и выражает идеи коммунизма и поэтому борется со всеми проявлениями

буржуазной идеологии в социалистическом обществе, завоевавшем свое право на существование в жестокой классовой борьбе, преодолев сопротивление эксплуататорских классов. Литература социалистического реализма оценивает и рассматривает действительность в социалистической перспективе, и поэтому она критикует те силы и явления, которые тормозят процесс социалистического строительства, мешая укреплению и совершенствованию новой общественной системы.

Образ Григория был в романе изображен *критически*, при полном понимании художником объективных причин, приведших героя романа в столкновение с позитивными, конструктивными силами истории, при глубоком сострадании писателя к трагической его судьбе. Самый трагизм «Тихого Дона» — одного из крупнейших созданий искусства социалистического реализма — возникал из понимания писателем несовместимости внутренних устремлений личности, ее объективных возможностей и запросов с изживающим себя миропорядком, который не только препятствует духовному и нравственному росту и обогащению личности, но способен держать ее в плену своих иллюзий, привычек, традиций, обычаев, представлений.

Искусство социалистического реализма не сводит трагическое к одной-единственной формуле, которая была раскрыта в «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского, где изображалось сознательное самопожертвование героев во имя блага, во имя высших, надличных общественных интересов. Трагическое в «Тихом Доне», а конкретнее — в судьбе Григория Мелехова возникает из тех же истоков, что и трагическое в судьбе Андрея Старцова, о котором было рассказано в «Городах и годах» Федина, или Дмитрия Векшина — героя леоновского «Вора».

Это трагизм, возникающий из конфликта между непреодоленной властью прошлого в сознании человека, уже порывающего с ним, понимающего несправедливость и обреченность прошлого, и качественно иным общественным и личным жизненным идеалом, который властно и неостановимо входит в бытие людей и опыт личности. Трагический конфликт этот коренится в объ-

ективных противоречиях социальной действительности, живой, находящейся в становлении истории и будет исчезать, исчерпывать себя по мере того, как само общество начнет менять свою структуру, разрешая и преодолевая те социальные противоречия, которые вызывали подобного рода конфликты. Поэтому историзм в понимании драматического и трагического в отношениях личности и общества в высшей степени свойствен искусству социалистического реализма.

Оно никогда и нигде не абсолютизирует трагическое, не придает ему метафизического характера, отдавая себе отчет в том, что человеческие трагедии порождаются конкретными социальными условиями существования людей в обществе и по мере изменения общества, перестройки его на разумных, справедливых началах область трагического будет сужаться, ибо социализм и коммунизм способны устранить из жизни его первопричины. Но для этого нужно, чтобы человек действительно был и являлся творчески-созидательной, активной, сознательной силой истории.

Буржуазное сознание рассматривает трагическое как функцию, органическое свойство жизни, подобно тому как такого же рода функцией жизни оно считает страх. Это фундаментальная идея пессимистического направления буржуазной мысли, с разными оттенками формулировавшаяся многочисленными ее представителями, начиная с Шопенгауэра, Кьеркегора, Гартмана и кончая современными экзистенциалистами, которые, отражая духовный кризис современного общества, рассматривают трагическое как универсальный, всеохватывающий вид отношений человека и жизни и способ бытия человека в обществе, ибо для экзистенциалистов существование вообще есть бытие для смерти.

Нелепо, конечно, утверждать, что смерть — акт, лишенный драматизма и трагизма. Однако это не значит, что человек реализует свои высшие возможности в смерти, как считают экзистенциалисты, или существует ради смерти, а не ради того, чтобы в жизни, в деянии выразить себя, сделав собственную жизнь, имеющую свои естественные начала и конец, содержательной, радостной, приносящей ему удовлетворение и счастье.

Метафизируя трагическое, экзистенциализм лишает его конкретности, социальной причинности и отрицает возможность преодоления трагического в жизни. В этих условиях человеку остается один выбор, одна возможность — стоически переносить тяготы сущего, зная, что ничего изменить в нем человек не способен, ибо, как говорил Альбер Камю в «Мифе о Сизифе», сознание абсурдности сущего, невозможность примирить представление о неразумности мира с отчаянным желанием человека обрести ясность толкает его к признанию непобедимости действительности, к признанию необходимости поступать так, как поступал Сизиф, то есть действовать в условиях, начисто обессмысливающих твои действия.

Эта идея глубоко противоположна гуманистической идее социализма, той концепции человека, которая составляет сердцевину искусства социалистического реализма, отражающего объективный процесс подъема не только отдельной личности, но и масс к сознательному деянию, и в этом деянии, наполняющем их жизни высоким содержанием и смыслом, меняющих и самое жизнь и самих себя. Этот исторически новый процесс, пронизывающий все сферы жизни социалистического общества, был увиден и изображен искусством социалистического реализма полно и правдиво.

Одним из важнейших результатов победы социалистического уклада было ускорение всего общественного развития страны и создание объективных предпосылок для устранения классовых различий, унаследованных социалистическим обществом от общества собственнического, усиление тенденции к слиянию, соединению социально разнородных общественных слоев и групп в единое общество — бесклассовое, не знающее ни классовой борьбы, ни классовых антагонизмов. Практическое построение социализма, устранение классовых различий в обществе шло рука об руку с индустриализацией страны, с гигантской перестройкой, преображением всей ее экономики. Перестройка эта привела не только к созданию и перевесу современной индустрии в ранее аграрно-индустриальной стране, к укреплению связей рабочего

класса с трудовым крестьянством, но и к преобразованию единоличного, мелкотоварного хозяйства в крупное, коллективное хозяйство, что было крупнейшим завоеванием новой системы и означало создание единой социалистической экономики, после ликвидации последнего эксплуататорского класса в деревне — кулачества.

Одновременно с индустриализацией в стране шла культурная революция, шло приобщение *народных масс* к грамотности, культуре, что явилось одной из решающих предпосылок построения и полной победы социализма. Процесс формирования социалистического общества, который, разумеется, не проходил безболезненно, ибо он перестраивал давным-давно сложившиеся представления, привычки и отношения, ломку которых начала революция, конечной целью имел сближение частного: личного интереса и интереса общественного. Процесс этот оказал глубочайшее воздействие на социальную психологию масс и личности.

В статье «Как организовать соревнование?» В. И. Ленин писал: «Рабочие и крестьяне еще «робеют», еще не освоились с тем, что *они* — теперь *господствующий* класс, еще недостаточно решительны. Этих качеств в миллионах и миллионах людей, всю жизнь вынужденных голодом и нуждой работать из-под палки, не мог создать переворот *сразу*. Но в том-то и сила, в том-то и жизненность, в том-то и непобедимость Октябрьской революции 1917 года, что она *будит* эти качества, ломает все старые препоны, рвет обветшавшие путы, выводит трудящихся на дорогу *самостоятельного* творчества новой жизни» [1].

Приобщаясь в ходе практического построения социализма к общегосударственному, общенародному делу, трудовые массы начали осознавать себя *господствующей* силой, способной к *самостоятельному* творчеству. Этот подъем всего народа и людей из народа к осознанию своей роли и значения в государстве, строящем социализм, был уловлен искусством социалистического реализма, и освещение различных аспектов этого процесса,

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 35, стр. 199.

его осмысление надолго стало одной из важнейших задач нового искусства, исследующего и изображающего движение рядового человека к более высокому уровню общественного мышления.

Из глубинных недр уездной России, от подступивших перемен, которые ломают привычный уклад жизни, бедное и скудное захолустное существование с его ничтожными духовными запросами, полунищим бытом, бегут в стужу и ночь Петр Соустин и бывший гробовщик Иван Журкин навстречу неизвестности, куда-то в беспокойную даль, на гигантскую новостройку, начатую в необжитых краях, обдуваемых неистовыми ветрами, несущими с собой безмерное дыхание Азии. Они уносят с собой страх перед неотвратимыми переменами и память о жизни в родном Мшанске, которая казалась им хоть и не очень ладной, но понятной, как букварь, выученный с детства. Они приноровились к этой жизни и тем связям с миром и людьми, которые установились в ней,— простым, жестоким, своекорыстным, где властвовала нехитрая механика купли-продажи, где идеалом было накопительство, а верхом мечтаний — свое дельце, пусть небольшое, но доходное, свой домок, отделенный, как речной островок в половодье, от всего остального, что творится вокруг.

Из глухой российской провинции бегут Петр и Иван — не из той пряничной, расписной, теплой и сытой, пестрой, как бабий полушалок, — кустодиевской, а из окуровской — темной, набитой суевериями, предрассудками, невежественной, безрадостной провинции, которая ограничивала своими мелкими интересами, истощала каждодневной заботой о куске хлеба ум и волю своих сынов, оглушала их водкой и колокольным трезвоном, где дичали люди, где бабий шепоток переносил невероятные вести о том, что вершится в большом, меняющемся мире, где ярились и бушевали ярмарки, на которые выплескивала уездная Русь нехитрые свои богатства, где как рыба в воде чувствовали себя лавочники и кулаки, норовившие приспособиться к местным властям, целившиеся перехитрить и большую советскую власть.

Но разную память уносят Соустин и Журкин о прошлом. Если для Петра прошлое укладывается в воспо-

минание о базаре, пахнущее острым запахом рогожных кулей, винным духом спелых яблок и дразнящим душу торговым азартом, то Ивану помнятся несытые глаза его детей и терпеливая покорность жены. И закономерно в новой жизни Петр — ловчащий, не забывший торгашеских привычек — терпит поражение, а Иван, освобождаясь от власти вековечной приниженности, въевшейся в душу, привычного представления о своей второсортности, входит в новую жизнь как равный с другими тружениками, как правомочный строитель жизни.

А. Малышкин весьма точно отобразил в «Людях из захолустья» сложный процесс нравственного обогащения человека социализмом, борьбу новых идей и нового жизненного опыта, обретаемого людьми в ходе практического строительства социалистического общества, с обособлявшим их от большого движения истории прежним жизненным опытом. В их сознании происходило вытеснение прежних представлений о характере их связей и отношений с людьми и обществом и утверждалось понимание новых видов взаимоотношений с миром, в котором они живут и действуют. Социализм не только открыл им возможности для того, чтобы они поднялись на более высокий уровень материального благополучия, но он раздвинул их духовный горизонт, он пробудил их интеллект, он дал им сознание не только их прав, но и обязанностей перед обществом.

Для Журкина гигантская стройка становится не одним лишь местом заработка; кроме денег и материальных выгод она дает ему нечто большее: он постигает общенародное и, если угодно, историческое значение стройки. Та плотина, чей могучий остов все выше и выше вздымается над глинистой землей, олицетворяет для него силу новой жизни, ставящей преграды прошлому, и он, ненавидя прошлое, радуется тому, что и его труд вложен в эту плотину, воздвигаемую на стрежне, где сталкиваются потоки прошлого и будущего.

Осознание своего труда как части труда коллективного, *общезначимого* меняет психологию Журкина, сообщая ему небывалое чувство ответственности за то общее дело, которое зовется строительством социализма. Этот

процесс осознания своего личного труда как непременного слагаемого труда общего выпрямляет и других людей стройки — Тишку, скинувшего с плеч купленную для шика на барахолке долгополую поповскую шубу и севшего за руль машины; Полю, ушедшую от бабьего рабства в самостоятельную жизнь; сезонников, сбривших дремучие бороды и становящихся кадровыми рабочими. Новое отношение к собственному труду открывает им неторную, но широкую дорогу вперед.

Свойственный художникам социалистического реализма историзм мышления опирается также на перспективы общественного развития, определяющие движение истории. Поэтому историческая перспектива является в искусстве социалистического реализма одним из важнейших критериев оценки жизненных явлений, конфликтов, характеризующих тот или иной этап развития общества, отношений между людьми, а следовательно, и между героями произведений, позволяя глубже проанализировать внутренний облик, возможности и особенности действующих лиц, соответствие их образов правде действительности.

Иван Журкин, как и другие персонажи романа, был увиден и изображен писателем в исторической перспективе, ибо достигнутое Журкиным было не конечным итогом, а лишь исходным пунктом движения и развития личности в условиях социализма. Журкину как человеку нужно еще очень немного, и он пока довольствуется малым, правда, совершив безмерно многое — сбросив с себя власть захолустья. Его потребности и запросы еще ограниченны, но он уже перешагивает тот необходимый этап, который должны были перейти массы в их неуклонном подъеме к знаниям, культуре, к жизни, достойной человека.

В многостороннем исследовании глубинных изменений человеческой психики, новом понимании возможностей человека, в осмыслении и изображении тех объективных перемен, которые внесло в жизнь общества строительство социализма, обнаружилась сила нового творческого метода, который позволил искусству социалистического реализма проанализировать складывающиеся взаимоотношения личности с формирующейся со-

циалистической действительностью и открыть в ней новые конфликты, выдвинутые перед человеком живой историей, порождавшей новый характер общественного и частного поведения личности.

Социализм, ставя перед обществом и человеком великие цели, менял и те стимулы, которые лежали в основании человеческой жизнедеятельности, сокращая удельный вес мотивов, замыкающих личность пределами частного интереса, и раскрывая внутренний мир человека многосторонним и многосложным воздействиям интересов общественных, тем импульсам, которые излучала утверждавшая себя в труде и деяниях народа социалистическая новь.

Уже Иван Журкин начинает признавать необходимость для личности считаться с общественными нуждами, с нравственными требованиями общества и сопоставляет с ними собственную жизнедеятельность. Между прежней мышиной возней вокруг собственного де́льца, собственного хозяйства и его нынешней работой на стройке пролегла целая историческая эпоха, которую, ускоряя бег времени, советский народ прошел в наикратчайшие временны́е сроки, создав мощную индустрию, коллективизированное сельское хозяйство, новую интеллигенцию, создав новую, социалистическую культуру, интернационалистскую по своему духу, опирающуюся на живые прогрессивные традиции культур многонациональной страны.

Искусство социалистического реализма увидело и изобразило, как в самом процессе труда, созидания человек начинает руководствоваться общественно значимыми стимулами деятельности. Описывая в романе «Время, вперед!» один день гигантской стройки, Валентин Катаев, уплотняя действие до предела, насыщая его типизированными подробностями жизни, показал, что для участников строительства — передовых людей общества — созидание, трудовое творчество наполняют содержанием жизнь, придают им уверенность в инженерном поиске, в дерзновенно-творческом отношении к прежнему, накопленному до них опыту, что отражало революционный дух времени.

Рабочие-бетонщики, инженеры, командиры стройки заняты непрерывным поиском решений каждодневно, ежеминутно возникающих перед ними проблем, сложных организационных, этических вопросов. Жизнь погружает их в борьбу отмирающих привычек с противостоящей этим привычкам новой действительностью, или, иными словами, старых, не отвечающих ни темпам, ни масштабам эпохи традиций с теми традициями, которые рождает небывалый опыт строительства социализма.

Передовые люди стройки заняты творческим поиском, и самое изображение *процесса их труда как процесса творчества* — что составляло сильную и новаторскую сторону романа, — отражая изменения, происшедшие в сознании масс, в их социальной психологии, отвечало фундаментальным принципам метода социалистического реализма, для которого человек никогда не является абстракцией или изъятой из общественных связей особью, но всегда реализует, раскрывает свою сущность, свою личность в деянии, в активных взаимоотношениях с обществом, средой, временем, историей. Сфера труда в условиях социализма является одной из важнейших областей, где раскрываются существенные свойства человека, своеобразие его личности, ее нравственного и идейного содержания, ибо труд, кристаллизуя многие качества человека, позволяет ему, пересоздавая жизнь, пересоздавать самого себя, обогащать и совершенствовать собственную личность.

Ленин писал, что «...пролетариат представляет и осуществляет более высокий тип общественной организации труда по сравнению с капитализмом» [1], и далее он подчеркивал: «Коммунистическая организация общественного труда, к которой первым шагом является социализм, держится и чем дальше, тем больше будет держаться на свободной и сознательной дисциплине самих трудящихся, свергнувших иго как помещиков, так и капиталистов» [2].

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 39, стр. 13.
[2] Там же, стр. 14.

Искусство социалистического реализма, в соответствии с правдой жизни, истиной истории, показало, что крупные, решающие изменения в жизни социалистического общества, в его экономической структуре и социальном устройстве проходят по инициативе партии при сознательной поддержке масс, ибо эти изменения направлены на удовлетворение жизненных интересов народа, определяющих его историческое бытие, раскрывающих перед ним путь к более полному удовлетворению его материальных и духовных запросов. И такой великий и важный рубеж в истории социалистического общества, как коллективизация сельского хозяйства, кооперация и объединение мелкотоварных единоличных крестьянских хозяйств в крупное коллективное хозяйство, был преодолен потому, что коллективизация отвечала и потребностям социалистической экономики, и коренным интересам трудового крестьянства, сознававшего, что только на путях коллективного хозяйства возможно освобождение от нужды, возможна ликвидация различий между городом и деревней и создание необходимых для построения социалистического и коммунистического общества благ. Коллективизация наносила удар по самому основному носителю и средоточию несоциалистических и антисоциалистических представлений, иллюзий и надежд — по собственничеству, выводила крестьянина за пределы узкого мира личного хозяйства, делала его участником коллективного труда и открывала ему возможность к объединению интересов индивидуальных с интересами коллективными. Она приобщала крестьянина к более высокому уровню хозяйствования, к техническому прогрессу, меняя облик деревни, внося в нее городскую культуру, приводя к созданию новой колхозной интеллигенции.

Процесс преобразования деревни, ликвидации различий между городом и деревней — один из самых сложных в социалистическом строительстве и связан с решением множества экономических, организационных, психологических и нравственно-этических проблем. Он постоянно привлекает к себе внимание искусства социалистического реализма, начиная с первых произведений о перестройке деревни вплоть до наших дней, когда в

литературе актуальные вопросы жизни современной деревни сочетаются с интересом к историческому опыту, к исследованию и изображению различных этапов колхозного строительства, с оценкой их достоинств и недостатков. Тема эта будет, разумеется, обогащаться и углубляться по мере развития и углубления всего искусства социалистического реализма, но некоторые принципиальные ее аспекты были освещены и разработаны в произведениях, посвященных становлению колхозного строя, отвечающих на главный вопрос — почему этот строй победил.

Он победил потому, что существовал кровный, скрепленный революцией союз между рабочим классом и трудовым крестьянством и между основными классами советского общества не было разногласия в определении путей построения социалистических отношений в деревне.

Символом, отражением этого союза стал образ Давыдова, который на собственном опыте, в повседневных поисках учился вести крестьянскую массу к идеям коллективизации, к пониманию преимуществ колхозной системы. Исключительная жизненность и емкость образа Давыдова объяснялась еще и тем, что Шолохов постоянно сталкивал своего героя с реальными трудностями и конфликтами, которые возникали в деревне, становящейся на колхозные рельсы, и, показывая, как он эти трудности преодолевает, обобщал в образе Давыдова доподлинный опыт передовых руководителей колхозного строительства.

Давыдов пережил и испытал на себе силу сопротивления кулака, ему приходилось ломать саботаж со стороны зажиточных крестьян и преодолевать недоверие середняка. Он должен был бороться с деревенской темнотой и бескультурьем, искать верных организационных форм для руководства артельным хозяйством. Он и его соратники и помощники — Майданников, Нагульнов, Разметнов — решали жизненно важные вопросы, которые никогда и никем до них не решались, на ходу исправляя собственные промахи, ошибки и просчеты.

Колхозный строй победил потому, что идея коллективизации, всколыхнувшая многомиллионную крестьян-

скую массу, выдвинула целую плеяду преданных своему делу талантливых организаторов и вожаков, которые, подобно Кириллу Ждаркину из панферовских «Брусков», Ивану Сипаеву из «Голубых полей» И. Макарова, Ивану Федосеевичу из «Деревенского дневника» Ефима Дороша, увлекали за собой колеблющихся и сомневающихся. Колхозный строй победил потому, что, несмотря на допущенные в период коллективизации ошибки и перегибы, вся беднейшая часть крестьянства и середняки поняли выгоду и значение новой хозяйственной системы, позволявшей людям, ранее подавленным нуждой и мелкими, изнуряющими заботами по своему непродуктивному хозяйству, выйти на просторы жизни и ощутить открывающуюся перспективу общественного развития как личную перспективу, возможности, открывающиеся перед обществом, как возможности собственные. Изменение жизни меняло строй души миллионов людей,— и судьбы рядовых тружеников, чьи образы были запечатлены Шолоховым в «Поднятой целине»,— Устина, Дубцова, Аржанова, Шалого и Вари Харламовой — отражали типичные процессы, шедшие в сознании крестьянства.

Как один из важнейших и непросто разрешимых конфликтов было увидено и изображено искусством социалистического реализма противоречие между инстинктом собственности и потребностями и нуждами коллективистского общества, для которого частная собственность и все порождаемые ею представления, привычки и воззрения есть негативное явление, и с ним социалистический строй во всеоружии всех своих духовных и материальных средств ведет неуклонную борьбу. Силу и цепкость инстинкта собственности, его способность трансформироваться, приспосабливаться к различным историческим условиям развития советского общества искусство социалистического реализма изобразило достаточно полно, запечатлев и трусливую жестокость, враждебность новому укладу людей типа Островного, и скопидомство, эгоистически-бездушное, расчетливое отношение к жизни и себе подобным людей типа супругов Ряшкиных из повести Тендрякова «Не ко двору». Если конфликт Островного с новой действительностью

мог кончиться и кончился его гибелью, то Ряшкины, не относясь враждебно к социалистической системе, противостоят, однако, ее морали и нравственности, ее ставшим привычными нормам общежития и отношений между людьми.

Воспитанный здоровыми и нормальными условиями советского общества, Федор, столкнувшись с чуждой для него психологией Ряшкиных, протестует против них, против их образа жизни не потому, что он в полном объеме осознает истоки их взглядов на жизнь или полностью понимает, что их способ существования есть остаточное явление собственничества в социалистической действительности. Он осуждает вставший на его пути и непривычный для него тип мышления с позиций уже устоявшихся, сложившихся и органичных для него идейно-нравственных критериев, которые он воспринял из опыта советской жизни. В той повседневности, которая окружает Федора, господствуют и утвердились иные мерила оценки морально-нравственных качеств человека и его жизненных целей, иные стимулы человеческой деятельности, нежели в мирке Ряшкиных и им подобных людей, еще не порвавших духовных связей с накопительством и стяжательством.

Искусство социалистического реализма не только исследовало и раскрыло эти новые стимулы человеческого поведения, но и показало, как они утверждаются в жизни, входя — органически и закономерно — в практический опыт человека, в его личную жизнь, постепенно вытесняя из его сознания отмирающие взгляды и представления. Этот процесс не шел и не идет без борьбы. Он сложен и чреват конфликтами, порой весьма острыми, но он неостановим и содействует тому, чтобы сознание личности и сознание масс не отставало от бурного развития общества.

Искусство социалистического реализма отобразило новые конфликты, чуждые собственническому обществу и ему несвойственные. Природа этих конфликтов определяется энергичным укреплением и утверждением идейно-этических, нравственных принципов социализма во всех сферах жизни. Порой конфликты эти развиваются драматично, но в них, в соответствии с исторической

и жизненной истиной, в конечном итоге побеждают, несмотря на все трудности, начала, органически связанные с социализмом и его активной творческой сущностью.

Подобного рода новые конфликты, вытекающие из самой природы социалистических отношений, возможные лишь в условиях победы нового общественного строя, стали объектом пристального внимания и постоянного изучения искусством социалистического реализма, ибо изменения, происходящие в развивающемся обществе, меняют и существо конфликтов, порождаемых новой действительностью. Характерные особенности новых идейно-этических принципов, определявших взаимоотношения между людьми, между личностью и коллективом, весьма отчетливо выражал роман Юрия Крымова «Танкер «Дербент», в котором были проанализированы психологические следствия изменившегося взгляда человека на собственный труд, на свой личный долг перед коллективом, а следовательно, и перед обществом.

Герой романа, механик Басов, ставился писателем в резко конфликтные отношения со многими людьми — товарищами по работе, руководителями заводского коллектива, приобретая репутацию неуживчивого человека и неудачника. Списанный заводским начальством на захудалое судно нефтевозного флота — танкер «Дербент», Басов и там не смиряется с равнодушием и рутиной, не меняет ни характера своего поведения, ни своих взглядов на долг и назначение человека. Однако разлад его с окружающими заходит далеко: надламывается его личная жизнь, он расстается с женой, которую любит со всей силой своей цельной натуры, и оказывается один среди сторонних ему, случайных людей, составивших команду «Дербента», наедине с неуютным морем, однообразной работой, скукой транспортных рейсов, похожих друг на друга как близнецы.

Внешне конфликт романа имеет некоторое сходство с конфликтами, свойственными произведениям несоциалистической литературы, избирающим своей темой одиночество человека в мире, в обществе.

Одиночество личности буржуазное искусство и буржуазное сознание склонны рассматривать как тоталь-

ное, которое не в состоянии разрушить довольно скудные средства коммуникации: страх, секс, жажда насилия, стремление повелевать или подчиняться — те виды связей, какие якобы занимают главенствующее положение в системе человеческих взаимоотношений. Демократическое искусство часто избирало тему одиночества человека для того, чтобы показать несовместимость нравственных и духовных устремлений личности с возможностями, которые ей предоставляет общество. Изображая трагическое одиночество личности, демократическое искусство подвергало критике самое общество.

Одиночество Басова имеет принципиально иной характер. У него нет никакого разлада с обществом, с тем *социальным укладом*, в котором он живет и действует. Всеми своими корнями, строем души, философией жизни, своими общественными взглядами Басов органически связан с социализмом, и его характер вылеплен, сформирован и закален социалистической системой. Это — *кажущееся* одиночество человека, вставшего наперекор рутине и косности, инертности, неумению и нежеланию следовать ритму времени, его меняющимся и возрастающим требованиям. Конфликт Басова со своими товарищами на заводе, с руководством завода возникает потому, что Басов представляет новый, более высокий этап в развитии социалистического сознания, и его поведение и поступки определяются стремлением полнее и активнее использовать позитивные возможности, которые открывает социалистическая система людям прежде всего в сфере труда, перерастающего из простой работы, исполнения урока, нормы или задания — в творческий акт.

Своеобразие этого конфликта состоит в том, что противники Басова, так же как и он, не находятся в антагонистических отношениях с социальной системой и субъективно убеждены, что действуют во имя ее блага. Однако степень реальной пользы, какую приносит обществу их труд, несомненно меньше, нежели та, какую приносит Басов. И поэтому существуют объективные предпосылки для того, чтобы Басов вышел победителем из борьбы взглядов, в которую он вступил, следуя за

движением времени, предъявившего повышенные требования к личности, пробуждающего в человеке новое чувство ответственности, понимание своей работы как части труда общенародного.

Но для того чтобы творческое понимание труда претворилось в жизнь, нужно в повседневной работе не впадать в рутину и хранить в душе творческий накал. Это не просто и требует от человека постоянного духовного горения, постоянной борьбы и с самим собой — чтобы не давать себе послаблений — и с многими окружающими людьми. Басову приходится нелегко, ибо не только его коллегам, но и его жене подобного рода отношение к долгу и труду кажется чрезмерным, непосильным. Но логика событий показывает, что только такое понимание обязанностей человеком в обществе должно стать для социализма нормой. Басов не смог бы выйти победителем в этом конфликте, если бы он действительно был одинок. Но сходное отношение к жизни свойственно многим. Басов лишь аккумулирует и выявляет своим поведением процесс, широко захвативший человеческие души. Он не вышел бы победителем из сложного личного и общественного конфликта, если б у него не было органической связи с коллективом, который формируется на «Дербенте», где люди начали осмысленно и творчески относиться к собственному труду, поднимаясь до осознания его общественного значения.

Труд подобного рода выпрямляет и ставит на ноги сбившихся с верного пути людей, вроде Гусейна. Психологические изменения, шедшие в его душе, напоминают сложные изменения духовного мира отверженных и павших, о перевоспитании которых рассказал А. Макаренко в «Педагогической поэме».

Басов является носителем новой общественной этики, нового отношения к долгу и труду, отвечающих внутренним устремлениям людей эпохи социализма, и этические принципы, которыми руководствуется Басов, несравнимы по своей гуманистической сущности с индивидуалистической моралью, какой придерживаются два обломка прошлого — капитан Кутасов и штурман Ка-

сацкий, бросившие на произвол судьбы, во имя собственного спасения, гибнущих людей.

Новая этика не только лежит в основе творческого отношения к труду, но она служит питательной почвой для героизма, становясь истоком и первоосновой коллективного подвига, совершенного командой «Дербента», спасшей моряков с гибнущего в пламени пылающей нефти судна.

Душой этого подвига был Басов — образ очень емкий и значительный, вобравший в себя многие черты советского характера,— ибо люди его склада — не теряющиеся в сложных обстоятельствах, глубоко убежденные в правоте дела социализма, в чьих натурах общественная доминанта брала верх, не уклоняющиеся от личной ответственности ни в чем — становились в годы Великой Отечественной войны командирами рот, батальонов и полков, вынося на своих крепких плечах безмерную тяжесть первоначальных поражений и грозных будней войны, подготовивших Победу.

У людей типа Басова преданность общему делу, глубокая личная заинтересованность в нем и в его успехах, порожденная сознанием исторической правоты социализма, неотделима от любви к родине, от постоянно горящего в их душах чистого огня патриотизма.

Социалистическое сознание, как и социалистическое искусство, глубоко и органически интернационально по своей природе, поэтому советская литература, будучи литературой многонациональной, отражает единый процесс становления социалистических отношений и представлений внутри наций, находившихся в прошлом на разных стадиях общественного и культурного развития.

Самый процесс утверждения социализма, единый для всех наций, населяющих Советский Союз, осуществляется при полноправном развитии демократических культурных традиций каждого народа, поэтому и социалистическая культура в целом представляет собой содружество национальных культур, взаимообогащающих и взаимовлияющих друг на друга. Это — новый тип отношений между нациями, и он нашел свое отражение в искусстве социалистического реализма, со всей реши-

тельностью и бескомпромиссностью борющегося с любыми проявлениями и видами национализма и шовинизма, которые характерны для буржуазного понимания отношений между народами.

Идея социалистического патриотизма, вырастающая из сознания кровной общности интересов всех народов страны социализма и тех преимуществ, которые дает личности и народу социалистический строй, питает пафос утверждения новых общественных отношений, которым проникнуто искусство социалистического реализма, рассматривающее современную ему социалистическую действительность как сферу, где реализуется потребность личности в деянии и творчестве, как сферу, обладающую богатейшими возможностями для удовлетворения духовных и материальных запросов человека.

Вместе с тем новая, социалистическая действительность рассматривается искусством социалистического реализма как закономерный итог, прямой результат предшествующего общественного развития, следствие победы конструктивных, демократических по своей природе сил истории внутри каждой национальной культуры. Поэтому в искусстве социалистического реализма, наряду с произведениями, отражающими современный исторический процесс, живую историю, находящуюся в непрерывном становлении и движении, органически возникали и возникают произведения, посвященные изображению узловых событий и противоречий прошлого, осмысляющие путь, пройденный народом за время его исторического существования. Дух историзма, свойственный искусству социалистического реализма, определил самый подход его художников к историческому прошлому.

Центральной темой исторических романов советской литературы вполне естественно и закономерно становилось изображение народных движений, событий, связанных с крестьянской войной в России, с борьбой народных масс за свободу — социальную и национальную. Много внимания исторический роман уделял изображению и анализу взаимоотношений личности и истории, сложной проблеме осознания личностью существа исторического процесса, характеру отношений личности к

государственности, формированию в сознании передовых людей прошлого освободительных идей и устремлений.

«Разин Степан» Чапыгина и «Емельян Пугачев» Вячеслава Шишкова, романы Ольги Форш, «Петр Первый» Алексея Толстого и «Абай» Мухтара Ауэзова, «Дмитрий Донской» Бородина и цикл романов В. Яна о монгольском нашествии содержали новый взгляд на историю, как на коллективное творчество народных масс и арену их борьбы за свободу против угнетателей.

Для исторического романа буржуазной литературы история, как правило, была своего рода гигантской костюмерной, откуда заимствовались исторические одежды для героев, лишенных, кроме внешних атрибутов, иных связей с подлинной историей. Она представала также как некая иррациональная, непознаваемая стихия, где действовала сильная, одинокая личность, защищавшая собственный интерес, борющаяся за свою частную цель и рассматривающая всех остальных людей как средство достижения своей особой цели. Исторический роман социалистического реализма противостоял подобного рода концепции истории, разоблачая идею своеволия личности и взгляды, оправдывающие те жестокости, которые творит личность, добиваясь осуществления своих целей.

Характерен в этом отношении цикл романов В. Яна, где дается разносторонняя и многоплановая картина походов монгольских завоевателей к «последнему морю», через цивилизованные страны и государства, во время которых стирались с земли высокие культуры, порабощались и истреблялись народы и многие из них были задержаны в своем общекультурном развитии. Бесчеловечность и жестокость Чингиза и чингизидов — черта, свойственная и другим завоевателям, изображалась В. Яном как следствие глубокого равнодушия к ценности человеческой жизни и тем благам, которые приносит людям цивилизация, смягчающая нравы и открывающая возможности для духовного роста человеческой личности. Ясная гуманистическая идея, пронизывающая романы В. Яна, позволяет ему в полном объеме показать разрушительную, деструктивную роль Чингиз-хана

в истории, мнимость величия его мрачных деяний, кровавую свирепость, сопутствовавшую его завоевательным походам.

Если исторический роман критического реализма рассматривал одинокую личность, ее гуманистические устремления как первопричину исторического прогресса, то искусство социалистического реализма изображает человека, отстаивающего передовые идеи своего времени, как выразителя народных надежд, вместе с народом соучаствующего в историческом движении. Художники критического реализма, обращаясь к истории, искали в ней подтверждение своих взглядов на мир, общество и человека. История нередко представала перед ними как сумма фактов, при посредстве которых художники выражали свое отношение к живой истории своих дней, то есть современности.

Прошлое и настоящее для них было принципиально сходным не потому, что современность рассматривалась как преемница тех или иных традиций, а потому, что и прошлое и настоящее представлялось им полем извечной битвы разума и глупости, гуманности и бесчеловечности. Так долгое время рассматривал историю Лион Фейхтвангер, и следствием подобного воззрения на нее закономерно становилась отделенность, отъединенность исторического героя — носителя разума и гуманности — от народа, ибо народ, не обладая столь высокой культурой, как одинокие гуманисты, живет в плену предрассудков, раскрывающих народное сознание влиянию варварства и исторического неразумия. Даже в тех произведениях, в которых героем становился действительно прогрессивный исторический деятель, «гуманист на коне», вооруженный отвагой, способный силой отстаивать свои взгляды и убеждения, как, например, в романах Генриха Манна о короле Генрихе IV,— критическим реалистам не удавалось преодолеть отъединенность своего героя от народной массы.

Генрих Манн — и это было крупным шагом в его идейном и художественном развитии — попытался соединить в своих романах историческую традицию освободительной борьбы с традицией гуманистической, избрав героем своих произведений Генриха Наваррского,

устранившего фанатичные религиозные распри во Франции и создавшего мощное государство, целостности которого угрожали происки феодалов. Генрих возглавил протестантские войска и боролся с темными силами истории. Папа и король испанский, яды Екатерины Медичи и золото католической Испании, самоволие феодалов и разнузданная реакционность гизовской Лиги — вся воля господствующих классов объединилась против короля и его благих начинаний.

Столкновение гугенотов и католиков Генрих Манн рассматривал не только как религиозную войну, но и как схватку тех, кто имеет очень мало или ничего не имеет, с теми, кто владеет всем. В борьбу Генриха IV с его противниками писатель вкладывал особый смысл, считая ее борьбой не только за централизованное государство, не только против религиозного фанатизма, но и за осуществление так называемого «Великого замысла», то есть за проект мирного договора между народами Европы, исключающего войну из их отношений, который вынашивал Генрих IV.

Давая своему герою великую цель, Генрих Манн приподнимал его образ, делал его исключением среди остальных действующих лиц романов, в силу чего Генрих IV становится единственным последовательным носителем идеи разума и ее выразителем. Остальные персонажи или служили ему, или боролись против него. Что касается народа, то народ становился лишь орудием осуществления замыслов и планов короля. Но, желая изобразить в пределах конкретного исторического материала претворение в жизнь гуманистических идеалов, Генрих Манн ставил перед собой заведомо неразрешимую задачу, ибо, следуя исторической правде, он не мог найти в прошлом подтверждения самой возможности воплощения в действительности идеалов гуманизма.

В первом романе, о юности Генриха IV, писатель еще мог создать образ исторического деятеля, более или менее отвечавшего его представлениям о гуманизме, так как описание героической жизни Генриха IV не накладывало обязательств включить в повествование *итоги* этой жизни, которая могла сама по себе служить при-

мером. Но во втором романе художник должен был изобразить именно итоги деятельности Генриха IV, приходя тем самым в роковое противоречие с исторической ограниченностью материала.

Внутреннее противоречие между замыслом и материалом отчетливо дает себя знать в дилогии Манна. Ему удалось весьма выразительно показать историческую обреченность начинаний Генриха IV, трагическое вырождение традиций Ренессанса, которые разрушались монархической централизацией. Но одновременно художник волей или неволей должен был обнажить трагическую неосуществимость идеалов гуманизма, отсутствие в истории объективных условий для их реализации, что придавало финалу его дилогии пессимистичность, ибо в конце романа «Зрелость короля Генриха IV» герой выступает как оторвавшийся от жизни мечтатель, потерявший с ней связь, утративший чувство реальности.

Он — борец за торжество разума — вынужден примириться с возвращением в его страну неразумия. Его брак с Марией Медичи, заключенный из государственных интересов, приводит во Францию иезуитов, католических монахов, наполняет его двор изящными итальянскими отравителями. Мария организует заговор против него, силы международной реакции соединяются затем, чтобы задушить его начинания, проповедники проклинают его с амвонов церквей в его же государстве, дворяне ненавидят его за демократизм, и в конце концов его ждет нож Равальяка. Таким же одиноким, каким он начинал свой путь, он его и завершает. И причина тому — в отсутствии подлинной связи с народом. Для крестьян и ремесленников он далек и непостижим. Те статисты в поношенных колетах, которые окружают Генриха в его борьбе за престол, — его сподвижники — ни в какой мере не являются представителями народа, да и самая возможность рассматривать Генриха IV как народного деятеля по меньшей мере сомнительна, хотя он, будучи умным и хитрым политиком, весьма скептической складки, заигрывал с народом и даже посулил крестьянам, что у них в супе всегда будет жирная пулярка. Генрих Манн понимал, что между его героем и

народной стихией нет истинного родства, и поэтому стремился заполнить этот вакуум усложненным изображением внутреннего мира героя, выступая во всеоружии утонченного художественного мастерства.

Столь же одиноким, отринутым своей средой, оплакивающим смерть любимого сына, окруженный стеной ненависти со стороны власть имущих и религиозных фанатиков, заканчивает свои дни и герой романа Мухтара Ауэзова — Абай Кунанбаев, великий поэт, просветитель, человек, проживший трудную жизнь и сумевший подняться из степной патриархальщины и отсталости к высотам культуры и гуманизма, до последнего дыхания служивший разуму и вносивший разумное начало в жизнь и отношения своих соплеменников, своего народа.

Как и герои романа Генриха Манна, он сталкивался и с жестокостью, и с людской несправедливостью, и с коварством, и с неблагодарностью, учась разгадывать и понимать мотивы человеческих поступков и прозревая за столкновениями человеческих характеров и интересов столкновение стоящих за ними общественных сил. Подобно роману Генриха Манна, роман Ауэзова посвящен изображению того, как выдающийся человек начинает познавать жизнь, ее смысл и содержание. Но выводы из познанного они делают разные. Генрих IV печется о благе государства, которое, однако, не совпадает с благом народа. Абай приходит к мысли, что только подлинная свобода есть благо для народа, условие его процветания и достойной жизни. Он не становится практическим революционером — художник, рисуя его образ, не отходил от правды истории в существенном и главном. Но Абай поднимается до понимания того, что добро состоит в том, чтобы быть верным сыном народа, делить его радости и невзгоды, трудиться над изменением его тяжкого настоящего и приуготовлять ему светлое будущее. Путь Абая — это путь к народу, к познанию его действительных нужд и запросов, его надежд и помыслов, к пониманию истинных потребностей своего времени, к постижению тайн человеческих отношений, за которыми стояли мощные социальные интересы.

Медлительное течение романа как бы воспроизводит

медлительное и монотонное течение жизни степей, где багровое, грозное солнце закатов озаряет редкие аулы, лежащие среди бурой, опаленной травы, где человек отделен безмерными пространствами от толчеи, сутолоки, конфликтов и противоречий городской цивилизации, но куда дыхание времени доносит вести о переменах, идущих в мире, и степным просторам не удается разомкнуть звенья исторического процесса и держать своих сынов в неведении о тех изменениях, которые назревают и происходят в жизни. Медлительное, эпическое движение сюжета выносит на поверхность и обнажает глубинные процессы, шедшие внутри казахских родов. Патриархальная жизнь, с ее вековечной отсталостью, самодержавной властью султанов и старейшин, пропитанная религиозными предрассудками, суевериями и невежеством, медленно меняется, делая явными классовые антагонизмы — между богатыми и бедными, феодалами и жатаками, баями и угнетенными скотоводами. Ауэзов внимательно прослеживает и изображает, как события действительности, подлинная правда народной жизни формируют характер Абая, нравственный строй его души, его воззрения на мир, его поэзию, вошедшую в сердце народа и ставшую достоянием его национальной культуры.

С начальных дней своего сознательного бытия приходит Абай в столкновение с жестокостью жизни, несправедливостью, которые творят его сородичи, принадлежащие к властителям степных богатств. Так возникает его одиночество в среде, из которой он вышел и в которой жил, так начинает укрепляться его духовное родство с народом, кому он вручает все сокровища своей души, вверяет свои заветные помыслы. Иллюзии о мире, царящем в патриархальном степном бытии, которые разделял юный Абай, разрушает жестокая казнь Кодара и Камки — жертв своекорыстных расчетов отца Абая — самовластного Кунанбая. И с дней юности до конца своей мудрой и нелегкой жизни Абай и люди вокруг несут утраты и жертвуют своим счастьем, благополучием, потому что феодальные обычаи и порядки подавляют свободу и права личности, обесценивая ее и попирая ее надежды.

Жизненный опыт, почерпнутый Абаем, приводит его к отрицанию этих порядков, к осознанию необходимости изменения жизни и внесения в человеческие отношения гуманности. Этим руководствуется он в своей деятельности, выступая как поборник интересов народа, его защитник, учитель и просветитель. Он рвет все внутренние связи с отцом, непокорствуя и сопротивляясь ему, отваживаясь даже на то, чтобы дать беднякам попользоваться из богатств Кунанбая; он приходит в столкновение со своими братьями, такими же свирепыми поборниками своекорыстия, как и их властный отец, живущими по волчьим законам степи; он пренебрегает феодальными порядками, защищая права человека, свободу личных отношений, восстанавливая против себя байскую верхушку; он, защищая национальные интересы своего народа, вызывает ненависть колонизаторов — царских чиновников, грабивших и угнетавших казахскую бедноту.

Исследуя формирование духовного облика Абая, писатель, которому в высшей степени был присущ историзм художественного мышления — это важнейшее свойство метода социалистического реализма,— широко и вольно изображая подробности жизни, тем не менее сосредоточивал свое внимание на том важнейшем и главенствующем, что определяло и развитие общественных противоречий в казахской степи и оказало решающее воздействие на духовный мир Абая, а именно на вызревании освободительных устремлений народа.

Следуя велениям духа времени, Абай ищет и отыскивает в передовой русской общественной мысли опору собственным поискам путей освобождения народа, облегчения его участи. В бескорыстном служении идее свободы находит он цель и смысл собственной жизни. Поэтому его одиночество, в котором он оказывается в конце жизни, есть одиночество человека, обогнавшего в своем духовном развитии среду, в которой он жил, отринувшего власть и социальные ценности этой среды и побратавшегося со всеми теми, кто ищет истинных, а не ложных дорог к народной свободе. Поэтому и наследие Абая вливается в поток традиций, обогащающих многонациональную социалистическую культуру.

На жанр исторического романа, как и на развитие других жанров советской литературы, весьма отрицательное влияние оказала возродившаяся под воздействием культа личности чуждая марксизму теория «героя и толпы». Постепенно из ряда исторических романов уходило изображение народных масс, сами исторические конфликты упрощались и на первый план выдвигались идеализированные фигуры тех или иных исторических деятелей, порой даже таких, кто, как, например, Иван Грозный, оставил после себя недобрую память.

«Теория бесконфликтности», чье тягостное влияние особенно отчетливо дало себя знать в произведениях, написанных на современную тему, приводила к тому, что из исторических романов исчезали классовые конфликты, прошлое приспосабливалось к конъюнктурным потребностям злобы дня, непомерно идеализировалась роль государственности и народу — творцу истории — отводилась роль исполнителя предначертаний возвышающейся над массой личности. Но этим, чуждым марксизму и искусству социалистического реализма, взглядам и концепциям противостоял весь опыт советской литературы, живые традиции Великой Октябрьской революции, сохранявшие свое вдохновляющее значение.

Их действенную силу с высоким идейно-эстетическим эффектом, среди других произведений советской литературы, передал роман Николая Островского «Как закалялась сталь», в котором не только содержался образ человека, чей цельный, страстный характер и взгляды на жизнь были выпестованы великой революцией и борьбой за установление советской власти, но и через эпизодические образы романа давался совокупный портрет героев революционных лет, чьи подвиги и жизнь обладали для последующих поколений силой нравственного примера.

Герой «Как закалялась сталь» — этой внешне простой, а на деле внутренне сложной книги — увлекал за собой сердца прежде всего чистотой помыслов и убеждений, во имя которых он был готов совершить и совершал подвиги самоотвержения, а также справедливостью своего отношения к людям. Для Павла Корчагина мир

состоял из ясных линий, и не потому, что он упрощал его действительную сложность, а потому, что Павел умел схватывать и понимать существо жизненных явлений, отшелушивать в них главное от второстепенного, умел обнажать истинную природу конфликтов, встречающихся на его пути, и благодаря цельности своей личности, открытой партийной убежденности взглядов никогда не вступал в сделку с чуждым ему строем мыслей и образом поведения, не позволяя сбивать себя с толку ни левой псевдореволюционной фразе, ни идейным и прочим соблазнам старого мира.

Ему, как человеку, для которого дело революции было главным делом жизни, в высшей степени свойственна героичность, порождаемая не безумной, бесшабашной храбростью, но вытекавшая из внутренних побуждений его натуры, являвшаяся производным его самоотверженного добровольного служения великой общественной цели. Подобного рода осознанность величия целей, стоящих перед социалистическим обществом, входила составной частью в мировоззрение человека эпохи социализма и порождала то удивительное явление, которое получило название массового героизма и стало одним из важнейших слагаемых победы советского народа в годы Великой Отечественной войны.

Уже роман Николая Островского во всем масштабе показывал это новое общественное явление, привнесенное в жизнь великим движением масс, их порывом к сознательному историческому творчеству. Передавая стремительное движение жизни, строя свой роман как обобщенное жизнеописание рядового участника революции, Н. Островский выделял в повествовании магистральную линию, связанную с образом Павла Корчагина, и обрамлял ее множеством эпизодов, в которых возникали и проходили образы бойцов революции. В них или угадывалась корчагинская закваска — единство типологических свойств характера, или проступали черты более зрелого жизненного и политического опыта. Герои, чей совокупный портрет давал роман Островского, как и Павел Корчагин, были отмечены идейной ясностью и умением верно разбираться в общественной ситуации,

в изменениях политической и социальной обстановки. Они были сознательными деятелями истории, ее активными творцами, а не статистами, выполняющими предначертания чьей-то якобы безошибочной верховной воли.

Изображение народа как самостоятельной преобразующей силы противопоставляло роман Островского тем произведениям, в которых массы были показаны как исполнители начинаний исключительной личности.

Во всех эпизодических героях романа, при отчетливом индивидуальном их различии и несходстве их личных судеб, верх одерживала общественная доминанта их натур, подоснову которой составлял органический героизм. Но, изображая героизм как ведущую силу жизнедеятельности людей, ставших под знамена революции, Островский — и в этом проявился историзм его художественного мышления — нигде не отрывал героическое от подлинных жизненных условий и обстановки, от конкретных общественных обстоятельств, в которых жили и действовали его герои.

Трезвое чувство реальности, проявившееся даже в изображении необычных, исключительных ситуаций, которыми было столь богато революционное время, позволяло писателю передать объективное движение жизни, не отступая от правды событий, изобразить доподлинные противоречия, которые приходилось разрешать Корчагину, и реальные препятствия, какие он преодолевал. Весь жизненный фон романа — и это одно из его главных достоинств — предельно подлинен и вместе с тем излучает мощную, вдохновляющую человека на подвиг энергию. Возвышенный образ мыслей и чувств, свойственный и главному и второстепенным действующим лицам романа, есть производное от борьбы за социализм, в которой участвуют герои Н. Островского. Он учил мужеству и твердости, умению защищать свои взгляды.

Главный герой романа принадлежал к плеяде борцов за дело революции, сознательно вставших на защиту и утверждение ее идей, подготовленных к этому всем опытом жизни. Революцией и ее идеалами меряют они человеческие поступки, в том числе и собственные, превыше всего ценя самостоятельность мысли, умение

постоянно чувствовать свою личную ответственность за успех дела революции, действуя на свой страх и риск во имя ее блага, не ожидая ничьей подсказки. Следуя требованиям новой, социалистической морали, они не отрывали ее от государственных интересов, понимая, что в условиях строительства социализма принцип государственности должен служить укреплению и развитию социалистической морали, ее превращению в мораль общезначимую, общенародную, входящую в духовный опыт и нравственный мир людей, еще находящихся на разных уровнях общественного сознания, в том числе и только начинающих свое движение к высотам нового общественного сознания.

Роман Н. Островского раскрывал заложенную в человеке, творящем и пересоздающем историю, героичность, что отвечало духу и смыслу искусства социалистического реализма, утверждающего в человеке те качества, которые позволяют ему освободиться от низменных инстинктов и навыков, привитых ему прошлым.

Роману Н. Островского, как и другим произведениям искусства социалистического реализма, был присущ высокий патриотизм. Это естественно, ибо социалистическая революция, вручая власть в государстве трудовому народу, разрушила среди прочих мифов старого мира и миф о том, что идея патриотизма автоматически объединяет интересы правящих и угнетенных классов,— лживый тезис, служивший ширмой для шовинизма и оправдания угнетения других народов.

Социалистическая революция вызвала к жизни и утвердила глубоко интернационалистическую по своей природе идею защиты социалистического отечества и завоеваний революции, идею органическую и для искусства социалистического реализма, которое участвовало в патриотическом воспитании народа, помогая ему тем самым успешно встретить те неслыханные испытания, которые обрушились на него в годы Великой Отечественной войны.

События войны, в ходе которых решился вопрос о самом существовании социалистического общества, необычайно расширили и укрепили связи советского чело-

века с социалистической родиной, что нашло отражение в произведениях военных лет, передававших напряженные и драматические переживания сражающегося за свою свободу народа.

Метод социалистического реализма позволил искусству уловить и отобразить новые явления в народном сознании, вызванные к жизни трагическими событиями военных лет. Благодаря этому искусство смогло проследить процесс активного осознания сражающимся народом своей исторической ответственности перед судьбами нации, самое существование которой было поставлено под угрозу. Поэтому идея защиты социалистического отечества органически сочеталась с идеей защиты завоеваний национальной культуры, что чрезвычайно обогатило представления народа о самом себе, о своей исторической миссии, углубило в массах чувство родины и советского патриотизма, объединившего передовые традиции прошлого и традиции, сложившиеся в народном сознании и жизни за годы строительства социализма, в единый сплав.

Общая цель войны, как и ее первопричина, была ясна и понятна для советских людей, как был ясен и ее характер, определявшийся столкновением двух различных социальных систем.

Фашистской идеологии, основывающейся на теории расового превосходства избранного народа над другими народами, идеологии, стремившейся увековечить классовое неравенство, фашистской морали, являющейся на деле полной аморальностью, оправдывающей все виды жестокости, разнуздывающей низменные страсти и инстинкты, поощряющей насилие и обесценивающей человека, низводя его на уровень зверя,— мораль социализма противопоставила высокие нравственно-этические ценности, осуществляющуюся в ходе социалистического строительства идею общественной и личной свободы человека.

Искусство социалистического реализма, вобравшее в себя сложный строй чувств и мыслей советских людей, с огромной искренностью и человеческой прямотой говорившее о трагедийных переживаниях участников величайшей в истории битвы, передавая жгучую ненависть

всего общества к врагу, не только не поступилось принципом интернационального братства трудящихся, но и несло в мир самые гуманные идеи века — идеи человеческой свободы, говоря тем самым не только от лица советского народа, но и от имени всех тех, кто защищал от фашизма свою независимость.

Расширяя область исследования действительности и проникая в духовный мир своих героев, побеждавших в тяжелой битве врага, искусство социалистического реализма сосредоточивало свое внимание на изображении тех свойств и качеств нравственного мира советского человека, в которых кристаллизовался общественный опыт строителей социализма, сынов новой социальной системы.

В годы войны произошло своего рода завершение одной из важнейших тем советской литературы, а именно темы, определявшейся изображением борьбы масс и отдельного человека за идеалы революции и характеризовавшейся исследованием процесса вхождения человека в новую действительность, которую он созидал собственными руками, своим трудом. Литература военных лет, находившаяся в боевом строю, сопровождавшая солдат на полях сражений и восславлявшая их подвиги, запечатлевала нравственные, моральные *итоги* духовного развития советского человека за годы строительства социализма, ибо история проверяла в эти грозовые годы на прочность не только материальные, но и духовные результаты и завоевания социализма. Испытание это было выдержано с честью, ибо советская литература во всех своих жанрах, как и все искусство социалистического реализма, изобразила героя, стоявшего *вровень* с историческими событиями неслыханной напряженности и сложности, героя, чей внутренний духовный мир и опыт были адекватны опыту истории и позволили ему осознать и понять сущность происходящего, его исторический смысл и характер.

Герой советской литературы — и в этом сказалась исключительная жизненная сила нового творческого метода,— ощущавший свое личное деяние как часть исторического деяния всего народа, не превращался в риторическое олицетворение идеи, а сохранял свою инди-

видуальную неповторимость, реалистическую жизненность. Резкая и укрупненная лепка характеров, свойственная литературе военных лет, не противоречила ни психологической, ни общественной правде времени, суровым резцом высекавшего натуры воинов, чьи образы воплотились во многих произведениях той эпохи — в сложных фигурах Панфилова и Момыш-Улы из «Волоколамского шоссе»» А. Бека, разведчиках из «Звезды» Э. Казакевича, солдатах из рассказов А. Платонова, В. Кожевникова, А. Довженко, в образах партизан и народных вожаков из «Людей с чистой совестью» П. Вершигоры, в танкистах, размышляющих над судьбами родины и мира, над природой добра и зла, из «Взятия Великошумска» Л. Леонова, в портретах военачальников, набросанных К. Симоновым и Г. Березко, в медсестрах и врачах из «Спутников» В. Пановой.

Пристальное внимание литературы военных лет к внутреннему миру человека, исследование нравственной природы и оснований его характера связывает ее с литературой современной единой, неразрывной традицией не только тематически, ибо военная тема занимает в современном искусстве социалистического реализма весьма важное место, но и изображением того, как укрепляются и расширяются новые черты и свойства характера советского человека. Разумеется, существует и очевидная разница в степени полноты воспроизведения и этих черт, и нравственных вопросов, стоящих перед человеком, в литературе военных и наших лет, но это различие исторического опыта, а не основных принципов подхода к проблематике, занимающей в искусстве социалистического реализма важное место.

Естественно, что обращение к нравственному опыту героя, стремление бережно передать и воспроизвести его мироощущение укрепило в литературе военных лет лирическое начало. С удивительным душевным целомудрием говорила поэзия тех лет о сокровенных мыслях и переживаниях человека, оказавшегося лицом к лицу с историей, о его отношении к жизни и смерти, любви и ненависти, о его понимании родины и своего долга перед ней. В стихах О. Берггольц и А. Суркова, Н. Тихонова и М. Исаковского и других, передававших тра-

гизм времени, не было чувства обреченности. Их высветляла вера в победу, убежденность в неопровержимой правоте того дела, во имя которого сражались мужчины и женщины на фронте и в тылу. Лирика тех лет поднималась над *частными* человеческими чувствованиями, передавая *общезначимые* чувства, связывающие и соединяющие человека с другими людьми, временем, народом. Она становилась не только средством раскрытия переживаний личности, но и передавала настроения, помыслы и облик времени, духовный мир сражающегося народа, входя неизменным и существенным элементом в крупные произведения эпического склада: поэму «Сын» П. Антокольского, «Зою» М. Алигер и особенно «Василия Теркина» А. Твардовского.

Сочетание сильного лирического чувства и эпической полноты передачи существенных сторон народной психологии позволило А. Твардовскому создать произведение, где был изображен *тип советского солдата* Великой Отечественной войны.

Лирическое чувство, богатое оттенками, вобравшее в себя и сосредоточенную печаль, боль о страждущей родине, и оптимистичность, являющуюся следствием непоколебимой веры и убежденности народа в неизбежности победы, везде в «Книге про бойца» выверялось опытом народным, отраженным в опыте главного героя, что превращало «Василия Теркина» в произведение эпичное, масштабное, передающее существенные стороны народного сознания тех лет. Определяющим свойством характера Василия Теркина, открытого художником в глубинных недрах солдатской среды, делающим героя «Книги про бойца» выразителем настроений, надежд и мыслей этой среды, было то, что в Теркине объективизировались типичные черты советского труженика, воспитанного и сформированного социалистическим строем и вовлеченного ходом исторических событий в решающую для судеб родины и всего человечества войну, смысл и значение которой были ему вполне и достаточно понятны.

Герой поэмы Твардовского не знает никакого средостения между собой и народом, ибо он и есть сам

народ, часть его, и эта слитность, неразрывность героя и сражающегося народа отражала исторически новое явление, а именно действительное сплочение социализмом всех слоев нации, всех ее сил во имя защиты завоеваний революции.

Сын социалистического строя, Теркин обладает чрезвычайно высоким чувством собственного и человеческого и гражданского достоинства, высоким уровнем общественного сознания. Легко, без нажима, с лукавой улыбкой, но нигде не поступаясь правдой, показывал художник исторический масштаб своего героя, сумевшего сохранить в тягчайшие времена войны способность трезво оценивать расстановку сил не только на поле боя, но и на арене истории. Ему свойственно глубокое понимание той непреложной истины, что склонить чашу весов на свою сторону должен сам народ, ибо он, и только он, ответствен за настоящее и будущее избранного им самим образа жизни и социального строя.

Адекватность мышления героя произведений социалистического реализма историческому времени — важнейшее завоевание нового творческого метода, ибо герою произведений, созданных на основе иных творческих методов, нередко недостает подобной адекватности. В критическом реализме она возникает тогда, когда стихийный историзм мышления его творцов расширяет границы их мировоззрения и ведет художника к победе реализма, позволяя уловить и отобразить ведущие, определяющие противоречия века. Такого рода решения свойственны крупнейшим завоеваниям современного критического реализма.

Высокий интеллектуализм — не в смысле книжной начитанности — свойствен образу Теркина, человека, обладающего народной ясностью и живостью ума, чем, как и правдой национального характера, объясняется излучаемое им обаяние и впечатляющая сила. Действуя, Теркин постоянно размышляет, как постоянно размышляет и его создатель, внося в свою «Книгу про бойца» философичность раздумий над жизнью и смертью, над поведением человека в условиях неестественных, какими является война, над целью и смыслом войны, над прошлым и будущим отечества.

Стихия интеллектуализма, проникающая в поэму, отчетливо проступает сквозь мнимое простодушие повествования, прячась за народным присловием, шуткой, лирическим отступлением. Но она постоянно ощутима и в зоркости художественного обобщения, и в самой атмосфере поэмы, пронизанной высокой нравственной чистотой главного и второстепенных героев. Масштабность и содержательность образа героя позволили художнику передать через него народное понимание тех жизненных ценностей, которые он защищает в смертельной схватке с врагом.

Для Теркина социализм, с его сложившейся системой отношений, бытом, порядком, общественной структурой, есть конкретная действительность, созданная его собственными руками, повседневность, которая окружала его, воздух, каким он дышал. Вне социализма Теркин себя не мыслит, ибо новая система социальных отношений для него и миллионов тружеников представляет естественную и удовлетворяющую их норму общежития. В социализме — и это отвечает характеру воспитанного в его условиях человека — Теркин превыше всего ценит личную человеческую свободу и возможность созидания, творчества, которую предоставляет человеку социализм. Эта ключевая для «Книги про бойца» мысль раскрывается в многозначной, написанной напряженно сцене единоборства Теркина со Смертью, соблазняющей его — человека, множеством неразрывных нитей связанного с людским сообществом, коллективом,— оборвать эти нити и отступиться от главного дела его жизни — труда, созидания, что действительно означало бы для Теркина гибель, и физическую и моральную.

Соблазнам Смерти — ее вкрадчивой демагогии, ее намерению влить в душу героя сомнение и неверие в свои силы, ее призыву к покою, покорности судьбе, обещаниям снять с него непомерную тягу, которую возложила на его плечи история,— Теркин противопоставляет жажду деяния, творчества, созидания. Уверенность в своих возможностях, в способности поправить и наладить все разрушенное войной, убежденность в том, что жизнь дана человеку для деяния, а не прозябания, по-

зволяет ему отвергнуть лживые соблазны Смерти, за которыми стоит Ничто.

Эта свойственная не только «Книге про бойца» Твардовского, но и многим произведениям, создававшимся в годы войны, хвала созиданию, умение разглядеть и подчеркнуть в характере человека социализма — как определяющую его черту и ведущую доминанту — творческое начало соединяют литературу тех лет с литературой наших дней, для которой изображение созидательного, творческого содержания личности, утверждение в личности творческого начала, формируемого новыми общественными отношениями, становится важнейшей и первоочередной задачей. Тема эта органично и естественно связана с глубинными процессами, идущими внутри общества, с возникающими в нем новыми проблемами, которые определяют отношения человека и общества в условиях зрелого социализма. Изменившиеся условия общественной жизни внесли качественные изменения в диалектику отношений личности и общества, ускоряя и активизируя процесс формирования коллективистского сознания в советском человеке, содействуя постепенному устранению различия между частным и общественным интересом.

Крупные общественно-экономические изменения создали предпосылки для формирования того явления, которое Маркс и Энгельс называли «действительной коллективностью». В «Немецкой идеологии» они писали: «Мнимая коллективность, в которую объединялись до сих пор индивиды, всегда противопоставляла себя им как нечто самостоятельное; а так как она была объединением одного класса против другого, то для подчиненного класса она представляла собой не только совершенно иллюзорную коллективность, но и новые оковы. В условиях действительной коллективности индивиды обретают свободу в своей ассоциации и посредством ее»[1]. Следовательно, подлинную свободу человек может обрести лишь в обществе, не отделяя себя от него, а превращая общество из средоточия классовых антагонизмов и конфликтов в ассоциацию, содружество ин-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 75.

дивидуумов, преодолевающих те разделяющие людей различия, которые порождались классовым и имущественным неравенством, национальным неравноправием, противоположностью между городом и деревней, культурными и образовательными отличиями. Укрепление «своей ассоциации», то есть социалистического общества, создает объективные условия и для всестороннего развития личности, сохранения ее цельности и приумножения ее духовных богатств. «Только в коллективе индивид получает средства, дающие ему возможность всестороннего развития своих задатков, и, следовательно, только в коллективе возможна личная свобода» [1],— указывали Маркс и Энгельс.

Социалистический коллектив и связи, существующие и складывающиеся в нем, являют высший тип человеческих отношений. Ни одна из форм классовых объединений людей не устраняет и не способна устранить ни отъединенность человека от человека, ни конкурентную борьбу между членами общественных объединений, ни взаимное недоверие людей друг к другу. Эти особенности человеческих взаимоотношений, свойственных собственническому обществу, определяют и главенствующий вид связей, в которые вступают члены этого общества.

Искусство социалистического реализма весьма рано обратило внимание на принципиальное различие между «действительной коллективностью» и тем, что Маркс и Энгельс именовали «мнимой коллективностью». С того времени, как они внесли дифференциацию в самое понятие коллективности, в буржуазном обществе необычайно возросло количество различных социальных групп, объединяющих людей по разнородным признакам. Но, несмотря на внешнее несходство, группы эти — корпорации, объединения, партии, секты и т. д.— характеризуются тем, что лежащая в их основе коллективность является мнимой. Если в коллектив, имеющий социалистическую природу, человек включается как личность и коллектив создает необходимое пространство для реализации ее способностей и потенций, то в условиях «мни-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 75.

мой коллективности» человек включается в некую общность не как цельная личность, а как субъект, способный выполнить определенную социальную функцию в той или иной общности, и его личность представляет интерес только в зависимости от той функции, которую ей предстоит выполнять после вхождения в определенное объединение.

В тех случаях, когда образуется «мнимая коллективность», как правило, происходит деперсонализация личности, утрата ею индивидуальных свойств и качеств, и она включается в общность, подчиняясь действующему в ней распорядку или системе взглядов и поведения.

Еще в двадцатые годы Бертольт Брехт в пьесе «Что тот солдат, что этот» обратился к феномену «мнимой коллективности» и весьма глубоко осветил его средствами своего «эпического театра». Для Германии тех лет, где разрастание всевозможных землячеств, корпораций, групп и прочих военизированных организаций было признаком проникновения фашизма в общественную жизнь, проблема подлинной и мнимой коллективности была в высшей степени актуальной.

Ориентированная на активное вмешательство в жизнь, передававшая сложнейшие антагонизмы действительности в уплотненной, сгущенной форме, драматургия Брехта с революционной прямотой обнажала смысл и суть социальных явлений. В пьесе «Что тот солдат, что этот» Брехт со свойственной его творчеству высокой иронией показал процесс превращения кроткого, работящего грузчика Гэли Гея в свирепого солдата, с чувством самоудовлетворения участвующего в колониальной войне, сопровождающейся обычными для таких войн жестокостями.

Что, собственно, произошло с Гэли Геем, отличным семьянином, покорным человеком, когда он однажды утром отправился купить семье на завтрак рыбу и спустя короткое время вместе с другими солдатами колониальных войск яростно и самозабвенно штурмовал горную крепость Зир Эль Джоур, обрушивая на ее стены огонь из пушек?

По сюжету пьесы-притчи Брехта солдаты, потерявшие в некоем, весьма неблаговидном, приключении од-

ного из членов своего отделения по имени Джерайя Джип, выдают за него на поверке грузчика Гэли Гея, который, после недолгих колебаний, принимает чужое имя и входит в чужую жизненную роль. По существу, происходит процесс деперсонализации личности Гэли Гея, и он отбрасывает все личностное, включаясь в то, что Маркс и Энгельс называли «мнимой коллективностью».

Брехт обобщил одно из важнейших явлений духовной и социальной жизни XX века, объясняющее влияние на массы реакционных общественных взглядов — националистических, милитаристских, профашистских и фашистских. Брехт показал в своей пьесе-притче, что превращение Гэли Гея в Джерайю Джипа было возможно еще и потому, что Гэли Гей был убежден в том, «...что разница меж ДА и НЕТ не так уж велика» [1].

Зыбкость и неустойчивость его морального кредо сделала его податливым для агрессивной, милитаристской идеологии, под влияние которой он подпал.

Гэли Гей, включаясь в «мнимую коллективность», принимал ответственность и за социальную несправедливость, продуктом которой эта «коллективность» являлась. Личность его погибала, растворялась в законах, свойственных той общности людей, в которую он вступал. Отношения в подобного рода «мнимой коллективности» строятся на принципе автоматического подчинения человека ее правилам, порядкам, установлениям и превращают его в орудие для выполнения целей, свойственных такого рода коллективам.

В коллективе социалистическом создается иная форма связи между членами общества, основанная на содружестве, причем принцип этот постепенно вытесняет те виды человеческих отношений, которые несут на себе печать переходного периода, каким еще является социализм.

Превращение общества из сферы, где действуют и существуют антагонистические противоречия между членами общества, в коллективистскую ассоциацию, способную разрешать внутренние противоречия своего

---

[1] Б. Брехт. Театр, т. I. М., «Искусство», 1963, стр. 125.

развития к выгоде всего общества, а значит, и к выгоде личности, возможно тогда, когда в ходе общественной эволюции происходит сближение объективных материальных факторов социального прогресса и субъективных факторов.

Этот сложнейший, весьма богатый внутренними противоречиями, отмеченный рядом трудностей объективный процесс составляет ныне главную тему искусства социалистического реализма, которое исследует его исторически конкретные формы и их отражение в области социальной психологии, во внутреннем мире человека.

Те возможности, которые открывает искусству социалистического реализма его метод, позволяющий синтетически проанализировать и мир социальных явлений и внутренний мир человека в полноте их связей, были широко использованы его художниками, сумевшими обобщить и изобразить главенствующие черты нравственного облика советских людей, переживших одну из самых ужасных и разрушительных войн в истории человечества.

Для буржуазного сознания идейные последствия войны, завершившейся не только победой над гитлеризмом, но и зловещей вспышкой атомного взрыва, были весьма значительны и привели к *понижению* представления о возможностях и объективной ценности человека, его моральных качествах, его способностях преодолевать власть низменных инстинктов над гуманными сторонами человеческой натуры. Пессимистичность воззрений на человеческую природу пронизывает современное буржуазное сознание, предопределяя успех экзистенциализма, распространение «философии абсурда», усиление иррационалистических концепций в философии истории и стремление идеологов буржуазии возлагать ответственность за дегуманизацию жизни на самого человека.

Отражая объективные факты истории, гуманистический характер социалистического строя и его моральных устоев, искусство социалистического реализма передало иной образ человека, который не только не растратил своей человечности в неслыханных испытаниях вой-

ны, но приумножил свои духовные богатства. Безмерность страданий, обрушившихся на него, не смогла лишить его способности сострадать другим людям, чувствовать меру их горя. Для Андрея Соколова, героя шолоховской «Судьбы человека», как и для множества других рядовых участников войны, щедро зачерпнувших из чаши народного горя, изведавших на собственном опыте, что представлял собой «новый порядок», который фашизм стремился утвердить на земле, знавших душную тяжесть концлагерных ночей, пронизанных бледным светом сторожевых ракет, расправу фашистских палачей, рабский труд на рейх, сохранение собственной жизни не было самоцелью — слишком часто смотрели они в лицо смерти.

Среди неимоверных мучений они сохранили нечто большее — человеческое достоинство, питая свое мужество и волю великой освободительной идеей войны, убежденностью в непобедимости и справедливости того общественного строя, который был для них равнозначен с понятием отечества, отчизны. Люди их склада,— а таких было большинство,— принявшие на свои плечи бремя войны, пришли к победе, обретя огромную уверенность в несокрушимости человека, в его возможностях, и отдали свои душевные силы на подъем страны, на восстановление разрушенного войной.

Прогресс советского общества в наши дни определяется не только ускорением развития производительных сил и созданием материально-технической базы зрелого социализма, но также существенными изменениями духовного мира советских людей, что предопределяет рост общественного самосознания личности. Восстановление ленинских норм жизни имело своим прямым и непосредственным следствием повышение объективной ценности человека, его инициативы и творческих потенций, ибо конкретная общественная действительность активнее и полнее стала выявлять гуманистическую природу социализма.

Этот фундаментальный факт живой истории советского общества становится объектом всестороннего исследования и изображения в искусстве социалистиче-

ского реализма, в котором в последние годы на первый план выдвигается нравственный конфликт — изображение развития, борьбы и победы в сознании человека и общественной психологии новых, формирующихся в ходе построения социализма моральных принципов. Гуманистическая проблематика, отразившая существенные перемены и определяющие особенности современного этапа развития советского общества, проходит через произведения тематически несходные, определяя собой этический пафос социалистического реализма как искусства нового мира.

Нравственная проблематика в искусстве социалистического реализма неотделима от исследования и анализа общественной жизни, ее подлинных конфликтов. Она органично включается, входит в подобного рода исследование, позволяя художнику глубже и яснее постигать и воспроизводить внутренний мир современника — сына зрелого социалистического общества.

Одним из важнейших исторических завоеваний социализма стало то, что «за годы социалистического строительства в нашей стране возникла *новая историческая общность людей — советский народ*. В совместном труде, в борьбе за социализм, в боях за его защиту родились новые гармоничные отношения между классами и социальными группами, нациями и национальностями — отношения дружбы и сотрудничества» [1].

За эти же годы и под воздействием тех же общественных факторов социалистический реализм, возникнув из объективных потребностей искусства, стремившегося эстетически освоить новые, небывалые ранее явления истории и практической жизнедеятельности людей, стал *выражением эстетического самосознания советского народа*, что предопределило и обусловило методологическое единство всей многонациональной литературы.

В литературах досоциалистических и современной литературе буржуазного общества методологические

---

[1] «Материалы XXIV съезда КПСС». М., Политиздат, 1971, стр. 76.

различия возникали и возникают на основе социальной неоднородности общественного сознания, как результат противоборства и антагонизма различных, классово окрашенных, тенденций в художественном творчестве. Естественно, что иные условия существования литературы в зрелом социалистическом обществе порождают и иной характер художественного мышления, опирающегося не на антагонистические, а на «гармонические отношения между классами». Следствием этого становится расширение изобразительных возможностей реализма, тем более что при единстве исходных мировоззренческих принципов, лежащих в основе нового творческого метода, он не ведет искусство к единообразию эстетических свойств, унификации стилевых манер.

Не предписывая художнику правил и способов изображения, не ограничивая его в поисках новых форм художественной выразительности, метод социалистического реализма вооружает образное мышление художника, открывая ему новые пути постижения истины истории, помогая проникнуть в ее тайники, глубинные недра, где вызревают общественные перемены. Следование принципам метода социалистического реализма позволяет художнику избегнуть утопизма в изображении должного как сущего.

Искусство социалистического реализма не является застывшим и завершенным эстетическим образованием, его развитие, обогащение, видоизменение идет постоянно. Новые фазы становления социализма вносят перемены и в художественный язык, эстетические свойства социалистического реализма, вводят в него новые темы, конфликты, проблемы, новые характеры и типы. Единство мировоззренческой основы социалистического реализма не препятствует художественному поиску, богатству способов эстетического освоения жизни, доступных его творческому методу.

Внутри искусства социалистического реализма явственно ощутимо присутствие различных художественных течений, не отделенных друг от друга жесткими границами, но отличающихся одно от другого способами изображения действительности.

Одно из них, наиболее распространенное, воспроизводит жизнь в объективных, существующих в самой жизни формах. Подобный способ изображения открывает огромные возможности для передачи жизненных явлений в их конкретности, исторической достоверности, эпической полноте. Этим объясняется то важное место, какое занимает это течение в эстетической системе социалистического реализма.

Оно включает в себя много внутренних оттенков, различные виды эпического и многообразие форм реалистического освоения действительности. Весьма значительное место в советской литературе занимает психологический реализм, наиболее выдающиеся завоевания которого связаны в первую очередь с творчеством Леонида Леонова.

Само понятие психологического реализма далеко не всегда выводит художественное произведение за пределы эпического (психологическое реалистическое повествование не обязательно связано с эпосом), оно лишь выделяет наиболее характерную тенденцию в творческом опыте художника, его главенствующую черту. Взаимосвязь и взаимозависимость общего и индивидуального, что присуще эпосу и составляет его примету, может в современном искусстве быть выражена и сохранена при посредстве различных способов, в том числе и средствами психологического реализма. Пристальное и постоянное внимание Леонова к жизни человеческого сознания, к переломам и изменениям духовного состава человеческой личности органично слито у него с глубинным исследованием и широким изображением революционных перемен, происшедших в России в эпоху Октября и в последующие периоды практического созидания социалистического общества.

Леонов-художник сознавал, что новый человек, чей внутренний облик определяется социалистическим образом жизни, не возникает мгновенно уже готовым существом, подобно тому как бабочка, разорвав хитиновую оболочку куколки, выпархивает на волю, навсегда забыв о своем прошлом бытии и его по сути не зная. Леонов видел реальную сложность формирования нового, социалистического человека, и процессы, происходив-

шие в его духовной жизни, внимательнейшим образом исследованные и запечатленные писателем, были неотделимы от общеисторических процессов, преображавших старую Россию в социалистическую. Поэтому психологизм Леонова качественно отличен от психологизма, выступающего, так сказать, в его чистом виде в произведениях ряда современных критических реалистов, у которых изображение особенностей человеческой психологии как таковой, со всеми ее субъективными драмами, не соединяется столь накрепко и слитно с изображением самодвижения исторической жизни общества, как у Леонова.

Своих героев писатель помещает между двумя полюсами исторического притяжения — миром прошлым и миром грядущим, который писатель видит и воспринимает как неизбежное и оправданное осуществление высших человеческих устремлений и надежд. Но то настоящее, которым живет человек и в нем существует, есть для него поле битвы, где силы притяжения и отталкивания, излучаемые прошлым и будущим, вступают в сложнейшее взаимодействие и конфликты. Подобный взгляд на жизнь предопределяет высокий драматизм и даже трагизм ряда сцен и образов леоновских произведений, напряженный духовный поиск его героев, их стремление самоопределиться в социальной жизни современности. Подобный взгляд освобождает писателя от власти повседневности, хотя он с пристальным вниманием изображает обычную повседневность человеческого существования, достоверно передавая подробности практической жизнедеятельности людей в частной сфере их бытия.

Прошлое для героев Леонова нередко обладает страшной властью, способно поражать их и, как взгляд Василиска, парализует их волю, разрушает их личности, вызывая разлад с новым миром. Леонов создал немало образов людей, для которых оглядка назад была равносильна внутреннему краху. Так случилось с Семеном из «Барсуков» и Митькой Векшиным — главным действующим лицом «Вора», человеком, сражавшимся за революцию, но внутренне надломившимся в нэповские годы и растратившим свои немалые внутренние силы в лож-

ном существовании изгоя, опустившегося на социальное дно человека.

Эти внутренние драмы, надрывы и противоречия психологии героев Леонов не рассматривает как спонтанный процесс, самопроизвольно зарождающийся и протекающий в недрах человеческой души. Он не затушевывает тех объективных причин, которые вызывают изменения умонастроений его героев, ставя их в резкие конфликтные столкновения с миром, с возникающей и утверждающейся социалистической новью. Леонов нередко прибегает к проверке «на излом» сопротивляемости человеческой натуры зовам прошлого и умело связывает психологический облик подобных персонажей с социальной психологией, сформированной тем жизненным укладом, который разрушался революционным процессом. Поэтому личные драмы персонажей леоновских романов были лишены отвлеченности, вневременности.

Рассыпающиеся под натиском нового, круто замешенные, отстоявшиеся традиции Зарядья, символизировавшего чрезвычайно широкую сферу прошлой жизни, с ее своекорыстием и равнодушием к чужой человеческой судьбе, с ее узкими горизонтами, душным застойным бытом; распад старой уездной России, куда ворвался свежий ветер социальных преобразований, срывающий глухие ставни с подслеповатых домишек, в которых копошилась и таилась расчетливая, упрямая, свирепая жизнь и темные страсти; крушение устоев вздыбленной и перевернутой революцией старой, патриархальной, кондовой деревни; напряженная и беспокойная жизнь крупных городов, где особенно явственны были контрасты между старым и новым, — сложнейшие, трудные конфликты и противоречия переходного времени находили свой отзвук и отражение в столь же сложных человеческих отношениях и нелегких раздумиях леоновских героев над смыслом происходящей на их глазах социальной ломки, нередко перераставших в раздумия над смыслом человеческой жизни и содержанием того грядущего, которое неотвратимо захватывает существование каждого человека.

Поэтому Леонов — писатель философского склада, для которого локальная тематика романов не была пре-

градой для передачи через жизнь человеческого духа и сознания смысла общеисторических процессов, совершающихся в новом обществе.

Прошлое цепко держало в своей химерической власти не только тех персонажей леоновских произведений, чьи типы и характеры запечатлевали черты общественной психологии начальных лет строительства социализма, но оно сохраняло свое воздействие и в сложившемся социалистическом обществе на тех людей, кто, подобно Грацианскому, лишь формально, но, опираясь на яростную охранительную демагогию, выдавая себя за истинных и даже единственных поборников новых общественных взглядов и новой социалистической культуры, рассматриваемой как широкая мировоззренческая категория,— пытались сосуществовать с социализмом и его ценностями, пряча в тайниках нечистой и лживой души свои подлинные мысли. С высоким искусством психологического анализа раскрывает Леонов изощренную технику социального «миметизма», то есть приспособленчества, составляющего сердцевину и содержание натуры Грацианского. Он не только приспособился к колебаниям общественной жизни, но и претендовал на некую власть над людьми, держа в состоянии постоянной тревоги Вихрова, стремясь не ограничиваться только этим, но и подчинить своему липкому, растлевающему влиянию и Сергея и Полю, надеясь отравить их юные, отзывчивые души сомнением и неверием в людей.

Леонов не избегает гипербол, реалистической сгущенности характеристик, сарказма при изображении различных форм психологических столкновений его персонажей с моралью нового общества. Часто сцены надрывов и внутренних крушений людей, связанных сложными духовными нитями с уходящим прошлым, обретают у него необычайную остроту, как, например, в эпизоде последнего решающего разговора Поли с Грацианским, где она окончательно сбрасывает со своей души тяжкое бремя его вурдалачьего влияния. Фантастический, призрачный, почти иррациональный колорит лежит на исполненной глубокого внутреннего драматизма сцене, где встречается хирург Протоклитов с одним из

обломков прошлого, бывшим директором крупной гимназии, высоко ценившимся в свое время властями,— Николаем Аристархович Дудниковым, в полутемном подвале, куда сквозь пролом в потолке проникал слабый, мерцающий свет звезд, отражающийся в стоявшем на полу зеркале.

Психологизм этой сцены направлен не только на то, чтобы выявить и раскрыть состояние персонажей романа: он обретает философичность, вообще свойственную Леонову как художнику. Психологизм его нередко, как и в этой сцене, обретает символическую обобщенность, позволяя обнажать стыки и зияния между прошлым и настоящим. «Новая эра мнилась ему лишь бесчестной и бестолковой суетней невежд... но он слышал песни молодости, лившиеся поверх его пещеры, и завидовал со всей жадностью громадного и холодеющего тела» [1],— писал Леонов о своем персонаже, придавая его образу масштаб символа. В словах Дудникова формулировалась фундаментальная для писателя проблема: что уносят с собой люди из прошлого, отряхая с ног своих его прах и двигаясь в будущее. Что запечатлелось в их очах: только ли испепеляющие соблазны мира уходящего или нетленная красота его неисчислимых богатств, созданных творческим гением человека, воздвигнувшего Парфенон и сотворившего бессмертные книги, излучающие мудрость. Входят ли эти ценности в то настоящее, которое лежит между отвергнутой жестокостью и несправедливостью мира старого и тем будущим, которое уготовляет себе человечество.

Да, входит,— отвечал на этот вопрос писатель. Но для того чтобы они стали действительным духовным достоянием людей нового общества, необходимо изменить, улучшить, обогатить и усовершенствовать самое жизнь, дабы стала она питательной почвой для произрастания высочайших духовных ценностей и хранилищем уже созданного. Так в творчество писателя входят образы людей, для которых борьба за будущее является целью и смыслом жизни.

---

[1] Леонид Леонов. Дорога на Океан. М., «Современник», 1971, стр. 75.

Леонов не только исследовал и изобразил психологию людей мира уходящего, но он создал психологически верные образы строителей мира нового. Он показал различные фазы формирования нового творческого сознания людей, движущихся к Океану, к будущему, к социализму. Образ Океана — живого, дышащего, излучающего свежесть, символ беспредельности, мощи, зовущей к себе,— прекрасная леоновская метафора для грядущего. Мечта об Океане поглотила и увлекла не только старого большевика Курилова, человека большого сердца и мудрости, но и его предшественника в леоновском творчестве — дерзкого и жестковатого Увадьева, взламывающего дремучий покой российской провинции и ставящего там первые предприятия социалистической индустрии. Мечта об Океане питает мужество молодых Вихровых — наследников и преемников Курилова, ставших в великий час истории, когда решалась судьба завоеваний социализма, на защиту отечества. Мечта об Океане питает глубинный патриотизм леоновского творчества — его веру в жизнетворческие силы родного народа.

Но дорога на Океан трудна и не торна. Леонов поэтому пристально исследует внутренний мир людей, ищущих свое место в среде, пронизанной импульсами исторического созидания, требующей от человека решений, понуждающей его самого избирать и способ существования и способ действия. В жизни леоновских героев большое и даже великое нередко соседствуют с малым.

Исполненные визионерской яркости сцены боев за грядущее в «Дороге на Океан», где почти апокалипсические картины сражений легионов бронированных машин предвещали многое из того, что свершилось в живой истории,— хотя бы сражение за древний русский городок Великошумск,— неотделимы от реалистически прописанных картин повседневного существования людей, в котором решаются частные, личные человеческие судьбы. Для Леонова, умеющего мыслить масштабами исторических эпох, не меньший интерес представляют личностные переживания человека, но они лишены у него замкнутости и автономии, ибо их высвечивают кру-

тые исторические события, с которыми их соединяют незримые, но ощутимые нити. Поэтому каждому из его персонажей, кому выпала доля решать собственные личные проблемы, приходится порой весьма драматично выходить на рубежи истории, как, например, Федору Таланову, для которого вопрос, что ему делать и как поступать в жизни, имел не только личный, но и надличный характер.

Психологизм Леонова, идущий от реальной сложности эпохи, лишенный герметизма, есть явление глубоко своеобразное, самобытное, отличающееся и от чеховской традиции психологизма, и далеко не совпадающее с психологизмом Достоевского, который обычно полагается прообразом леоновского подхода к феномену человеческого сознания. Для Леонова аффект, свойственный поискам человека в человеке у Достоевского, внутренне не близок. Даже в самые драматичные моменты в судьбах своих героев он показывает, как жизнетворческое начало их личностей воссоединяется со здоровыми силами и потенциями века, общества, социальных устремлений народа. Сложная, контрапунктическая структура его романов, в которых есть место и символу и гротеску, где переливается живая и многоцветная русская речь, подчинена у него выявлению внутренних духовных богатств человека, как и весь психологический реализм Леонова.

Другое свойственное социалистическому реализму художественное течение передает жизнь в условно-метафорической форме, нередко далеко отходя от жизнеподобия изображения, придавая образу многозначность, гиперболизируя и видоизменяя явления и ситуации действительности. Наиболее характерным представителем этого течения был Маяковский, а также Бертольт Брехт, Назым Хикмет, Поль Элюар.

Часто представители этого художественного течения строят свои произведения по принципу параболы, притчи, изображая некую ситуацию, не укладывающуюся, как, например, в пьесах Брехта «Добрый человек из Сезуана» или «Кавказский меловой круг», в границы бытовой и повседневной конкретики. Но природа нового творческого метода видоизменяет в подобных произве-

дениях ситуационный способ характеристики персонажей, обретающих черты обобщенности, не уравнивающие их с символико-схематичными персонажами пьес Ионеско или Беккета или других драматургов «театра абсурда».

Если Брехт или Хикмет концентрируют средства изобразительности на анализе социальной ситуации, стремясь при посредстве метафорического ее заостренпя обнажить механику общественных конфликтов или раскрыть природу действующих в обществе сил, порабощающих и угнетающих человека, то драматургия абсурда выбирает метафизически замкнутые положения, в которые она ставит человека. Ситуация отчаяния, обреченности, одиночества и т. д., в которой оказывается человек, лишена у них социального смысла и выведена из-под контроля исторических факторов, что дает им возможность рассматривать человеческое существование как извечную бессмыслицу.

Ассоциативная, гиперболизирующая человеческие чувства поэзия, удаляющая системой сложных сравнений и метафор образ от его истинной первоосновы, то есть реальности, как это делали, например, Эзра Паунд или Элиот, принципиально несхожа с метафорической или гиперболизирующей поэзией Маяковского, Элюара или Пабло Неруды. Для них самое заострение образа, избранный ассоциативный ряд направлены на выражение объективных связей человека с миром, другими людьми, обществом, его духовными и политическими устремлениями, как бы сложен и разветвлен подобный ассоциативный ряд ни был, примером чего может послужить поэма «Про это» Маяковского или такие стихотворения Элюара, как «Свобода», «Песнь об огне, победившем огонь».

И наконец, третье течение, обычно называемое романтическим, хотя с романтизмом в прямом смысле термина оно не имеет ничего общего, отмечено лирико-патетическим подходом к объекту изображения, его поэтизацией. Принцип жизнеподобия изображения не обязателен и для этого течения, поскольку для него характерна обобщенность в передаче жизненных явлений и событий. Есенин и Чаренц, Яновский и Паустовский, Ар-

тем Веселый и Бабель наиболее отчетливо представляют это течение.

Но если романтизм в собственном смысле этого понятия зиждился на разладе художника с жизнью и миром, толкавшем его на уход от реальных конфликтов бытия в область мечты, порой весьма отвлеченной, если романтизм универсализировал какую-либо одну особенность или тенденцию бытия, не ставя перед собой задачи охватить ее в совокупности с другими идущими в жизни, и нередко весьма важными, процессами,— то лирико-патетическое течение обретает черты романтичности на уровне стиля.

Романтизм в собственном смысле этого слова не был способен, да и не ставил перед собой цели изображать жизненные противоречия в их истинном, подлинном содержании. Даже революционные романтики передавали умонастроения протеста, дух борьбы, жажду свободолюбия, отталкиваясь от жизненной конкретики, да она и входила в их произведения весьма опосредствованно. Поэтому сила романтизма была в способности передавать и фиксировать общественные настроения и обобщать их, а в повествовательном искусстве — персонифицировать.

Лирико-патетическое направление в социалистическом реализме, которое из-за бедности и неразработанности литературоведческой терминологии нередко именуется романтизмом, что ведет к путанице эстетических понятий и принципов подхода и оценки художественного произведения, его истинных особенностей, — на деле есть одна из форм реалистического освоения мира.

Такое, например, произведение Чаренца, как поэма «Неистовые толпы», овеянная духом «космизма» эпохи революции, содержит весьма концентрированное, сгущенное, но социально определенное изображение восстания угнетенных. Знаменитая поэма Эдуарда Багрицкого «Дума про Опанаса», где явственна перекличка с поэтикой украинских дум и революционными поэмами Тараса Шевченко, содержит весьма точную характеристику социальных причин, толкнувших Опанаса в банду батьки Махно. Да и сама ложная махновско-анар-

хистская «романтика», с ее надрывной, пьяной, истеричной крикливостью, постоянно снижается и дискредитируется в поэме, начиная с описания Опанаса, гарцующего в английском френче и раввинской шубе на лихом коне, и кончая сценой его короткой стычки с комбригом Котовским, который сшиб его с романтического коня ударом увесистого, рабочего кулака, да не просто в голову, а «по сопатке». Романтизмом здесь и не пахнет, и вся сцена пронизана презрением к анархиствующим бандитам, врагам революции и их ублюдочной «романтике».

Блистательная проза Юрия Яновского, где под вечным степным небом сверкают, как сполохи, сабельные клинки белых и красных, где брат сходится с братом в последнем, не знающем милосердия бою, где тифозные командиры, не слезая с коней, преодолевая обморочную истому болезни, неуклонно ведут свои полки к победе, где кузнец, мечтая о будущем, выковывает из цельного куска металла железную розу, как символ грядущей красоты, где дышат и колышутся степные травы, окропленные кровью сражений,— строится на отчетливом социальном анализе жизненных процессов, предопределивших ход и исход гражданской войны.

В прозе Яновского присутствуют и живут не только характеры, но и типы людей поры гражданской войны. Он воспроизводит конкретно-исторические явления той эпохи, обобщая их столь глубоко и на столь прочной реалистической основе, что его образы, обретая масштабность, доносят до последующих времен облик, психологию и страсти людей исторически завершившегося периода.

Реализм несводим к примитивно и обедненно понятому жизнеподобию, он обладает огромными потенциями для передачи возвышенного и поэтического в жизни. Но подобно Антею он остается реализмом лишь тогда, когда не отрывается от материнской почвы действительности. Будучи от нее отторгнут, он утрачивает характерологические свои приметы и свойства.

При разности способов изображения мира все эти художественные течения, выражая эстетические возможности социалистического реализма, следуют объектив-

ной истине истории, служа выявлению ее сущностных сторон и особенностей.

Новый творческий метод открыл искусству социалистического реализма возможности сосредоточиваться на анализе, изображении и решении узловых, кардинальных, определяющих ход истории и будущее человечества общественных проблем. Опираясь на объективное исследование действительности, живой истории, ее конкретных противоречий и конфликтов, искусство социалистического реализма отобразило крушение старой, собственнической системы социальных отношений и закономерное возникновение новых, опирающихся на социалистические принципы, отношений между людьми. Оно показало процесс становления и утверждения в мире цивилизации, устранившей эксплуатацию человека человеком, оно изобразило нового человека — творца истории — и одновременно движение социалистического общества к высшим формам своего развития. Оно показало, что человек способен преодолеть стоящие на пути его прогресса препятствия и создать общество, основанное на разумных началах. Этим предопределяется то значение, какое имеет социалистический реализм для мирового искусства.

Основные общественные конфликты нашего века вошли в поле зрения и критического реализма, который, однако, менее прямо и осознанно, чем реализм социалистический, обнажал и исследовал объективный процесс перехода современного общества от капитализма к социализму. Это естественно, ибо искусство критического реализма, отражая умонастроения широких демократических масс, вбирало в себя и сильные и слабые стороны демократического сознания, порождавшие иллюзорное представление об истории. Но, исследуя общественные связи, изображая изменения самого общества, изучая положение человека в современном буржуазном мире, критический реализм в лице крупнейших его творцов приходил к объективному выводу, что существующая система изживает себя и не в силах разрешить раздирающие ее противоречия.

Вывод этот, к которому приходят крупнейшие художники критического реализма, далеко не всегда под-

крепляется ими анализом социальных факторов, *непосредственно* дающих себя знать в общественной жизни, в современной истории. Он преимущественно возникает из исследования и раздумий над причинами крушения идейно-эстетических ценностей буржуазного общества, то есть из анализа *следствий*, опосредствованно свидетельствующих о вырождении самого общества, той социальной структуры, которая формирует и порождает представления и понятия, чью исчерпанность ощущает и передает искусство критического реализма. К своим выводам критические реалисты приходят, исследуя человеческие судьбы, особенности характеров и мотивы поведения сынов современного буржуазного общества, его идейную жизнь, семейные отношения, развенчивая и разоблачая мифы и иллюзии, создаваемые и порождаемые собственническим миром.

Для критических реалистов становилось ясным, что буржуазное общество все решительнее и активнее начинает ограничивать возможности человека, закрывая ему не только общеисторическую, но и личную перспективу, стремясь всеми средствами закрепить существующее классовое неравенство, привить человеку представление о справедливости неравноправия людей — имущественного, национального и образовательного и т. д. Иллюзия беспрерывного прогресса и возможности беспрепятственного личного успеха и продвижения человека в границах и рамках этого общества рухнула бесповоротно.

В «Трилогии желания» Теодор Драйзер на очень широком жизненном материале изобразил подъем к высотам богатства волевого, цепкого и предприимчивого дельца, одного из магнатов американского капитала — Фрэнка Каупервуда, который, не останавливаясь перед жизненными препятствиями, не падая духом в дни неудач, пренебрегая общепринятой моралью, руководствуясь собственной философией жизни — крайне простой и сводящейся к формуле: «сильный побеждает слабого»,— неуклонно шел к успеху, утверждаясь на верхних ступенях социальной лестницы.

Но свой жизненный путь и карьеру Каупервуд начинал в годы грюндерства, когда возможности капита-

листической системы казались неисчерпаемыми, а путь к богатству — открытым для всех и каждого. После тягчайших ударов, нанесенных капитализму сначала событиями первой мировой войны, а затем Великой Октябрьской революцией, будущее и самого общественного строя и личности, живущей и действующей в его условиях, предстало в ином свете. Личный успех и личное продвижение стали весьма проблематичными.

Клайд Грифитс, герой «Американской трагедии», одного из самых значительных созданий драйзеровского реализма, также одержим жаждой богатства, мыслью о собственном продвижении, и все его надежды связаны с идеей личного успеха и определяются стремлением вырваться из границ собственного ничтожества и пробиться в число власть имущих — тех, кто является сильными мира сего. Но если на закате жизни Каупервуд, преодолевший все препятствия, приходит к скептическому миросозерцанию, размышляя о тщете жизни и накопленных богатств, то в конце жизненного пути Клайда Грифитса ждал электрический стул. Он оказался в числе проигравших, в числе тех, кто вынужден толпиться у подножия богатства и власти, и не потому, что он был более слабой биологической особью, нежели Каупервуд, более щепетильным в выборе средств продвижения. Нет. Изменились сами социальные условия, в которых он действовал.

Драйзер, в творчестве которого весьма ощутимо проступали и натуралистические черты, тем не менее не рассматривал жизнь общества и идущую в нем борьбу в спенсеровском духе и не подменял социальные мотивы человеческого поведения биологическими. Для него борьба, шедшая в собственническом мире, имела отчетливый социальный характер, была борьбой интересов, которая и обусловливала и линию жизненного поведения человека, и определяющие свойства его натуры, его мировоззрения.

Клайд Грифитс, сначала пошедший во имя собственного продвижения на преступление (правда, он не убил свою любовницу, но хотел ее убить и не попытался ее спасти, когда она погибала в водах рокового озера), а затем сам ставший жертвой судейской машины, объ-

ектом столкновения различных интересов, интриг, карьеристских и корыстных расчетов, отнюдь не является закоренелым имморалистом. Он обычный человек, заурядный, ничем не примечательный, полностью разделяющий взгляды, предрассудки и иллюзии того общества, сыном которого он является. Невежественный, с крайне узким духовным кругозором, он с детства привык видеть вокруг себя погоню за выгодой, чем была пропитана вся жизнь, привык он видеть и благоденствие тех, кто сумел урвать себе жирный кусок добычи и стоял над ним — человеком низов.

В его сознании, как и в сознании других людей, личный успех, удачливость, напористость значили все, оттесняя на задний план моральные принципы, в бесплодности и бесполезности которых он убеждался каждодневно на собственном опыте. Поэтому его аморализм, толкнувший его на то, чтобы покуситься на жизнь своей любовницы, был производным от аморализма самого общества, и Драйзер доказал это всем огромным жизненным материалом, исследованным и обобщенным в его романе. Он показал — ясно и недвусмысленно,— сколь аморальны и бесчеловечны отношения внутри семейства Грифитсов, богатая ветвь которого, пренебрегая родственными чувствами и простым человеческим долгом, оставляет без поддержки бедствующих родителей Клайда — уличных проповедников слова господня, мелких разносчиков религиозной морали, а самого Клайда ставит в условия, которые объективно толкали его на путь преступления.

Столь же аморальна и та игра в правосудие, которая началась вокруг Клайда, ибо, выясняя обстоятельства гибели Роберты, никто по-настоящему не пожелал проникнуть в истинные первопричины поступка Клайда. Никто из участников и действующих лиц трагических событий не хотел задуматься над ответственностью общества, извращающего и уродующего внутренний нравственный облик человека.

Роман Драйзера опровергал и разоблачал одну из самых стойких и излюбленных иллюзий буржуазного общества, его демагогическое утверждение о безграничности возможностей всех и каждого к личному успеху

и продвижению. Не обращая внимания на погибших и гибнущих, буржуазный мир продолжает манить сынов своих призрачным блеском успеха, твердо и безжалостно оберегая интересы власть имущих. Об этом с жестокой прямотой говорил своим романом писатель.

Критический заряд, который нес в себе роман Драйзера, обладал огромной силой, и вполне закономерно «Американская трагедия» заняла важное место в современном критическом реализме, знаменуя собой его поворот к исследованию узловых противоречий современного собственнического общества. Аморальности буржуазного мира Драйзер противополагал весьма ясную мораль народа — людей труда, которым чужда слепая покорность своекорыстию, поработившему Клайда. Они способны отринуть соблазны, щедро преподносимые им миром социального неравенства, и жить, не поступаясь своим человеческим достоинством и не растрачивая его. Роберта Олден — возлюбленная Клайда — принадлежала к числу такого рода людей, и ее нравственный облик писатель противопоставил другим действующим лицам романа, ибо она несла в себе, в своем отношении к жизни многое от нравственных принципов людей труда. Это ясное различение типов общественной морали усиливало критицизм романа Драйзера.

В «Американской трагедии» затрагивались и подвергались бескомпромиссному анализу существенные стороны жизни буржуазного общества. Но, свидетельствуя об оскудении нравственных принципов, разрушительно воздействующих на жизнь и сознание его сынов, подтверждая изображенными в романе фактами крах идеи личного продвижения, писатель не менее подробно исследовал самый механизм падения моральных ценностей в сознании людей, рассматривая это падение как своего рода жизненную норму. Процесс этот был отображен и в романе Синклера Льюиса «Бэббит», написанном ранее, чем «Американская трагедия».

Мистер Бэббит — процветающий делец из процветающего американского города Зенит — символизировал другую ипостась нравственного вырождения, нежели Клайд Грифитс.

Если Грифитс покусился на Закон, то для Бэббита всякий, кто усомнится в незыблемости Закона, — шантрапа и возмутитель основ общественного благополучия. Если Грифитс принадлежит к низам общества, то Бэббит крепко сидит в седле. Но это — внешнее различие, ибо оба они — порождение одной и той же культуры, цивилизации, одного и того же образа жизни. Внутренний мир Грифитса обезличен, и его заполняет жажда успеха. Внутренний мир Бэббита также обезличен, но он заполняет пустоту собственной души, бессодержательность собственного существования множеством фетишей и идолов, поклоняясь им истово и рьяно. Вакуум, образовавшийся в нравственном мире Бэббита, заполняется преклонением перед вещами, обладание которыми доводит его личность до полной духовной нищеты.

Первопричину этого явления определил в свое время Маркс: «Частная собственность сделала нас столь глупыми и односторонними, что какой-нибудь предмет является *нашим* лишь тогда, когда мы им обладаем... Поэтому на место *всех* физических и духовных чувств стало простое отчуждение *всех* этих чувств — чувство *обладания*» [1].

Чувство обладания собственным домом, набитым обезличенными, стандартными, добротно сделанными вещами — мебелью, электроприборами, предметами домашнего хозяйства; чувство обладания собственной семьей, с обезличенной, потерявшей свой женский и человеческий облик женой и не очень послушными, загадочными для стандартизированного мышления Бэббита детьми; чувство обладания собственной машиной и конторой, где трудятся его служащие — рабочие единицы, до человеческих качеств которых ему нет дела; чувство обладания шаблонным набором ходовых, общепринятых понятий о демократии, преимуществах частной инициативы и американского стандарта жизни — заполняет душевную пустоту и бессодержательность Бэббита, из которого условия его существования вытравили и вытравляют все индивидуальное, каждую самостоятельную

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 42, стр. 120.

мысль, дает ему мнимое ощущение насыщенной полноты жизни.

В редкие и недолгие моменты просветления он и сам ощущает, не осознавая до конца, сколь бессодержательно его существование. Но он не задерживается на этих тревожных ощущениях, и рутина повседневности снова увлекает его за собой. У Бэббита, типичного буржуа, нет собственного, личного, человеческого отношения к жизни: он действует и мыслит в границах и пределах стандартизированных форм частной и общественной жизнедеятельности и мышления.

Атрофия индивидуальных качеств, утрата самостоятельных свойств личности не есть особенность одного лишь Бэббита: она порождена весьма стойкими и активно действующими в буржуазном обществе причинами, ведущими к нивелировке личного своеобразия в человеке. Этот же процесс нивелировки личности, как типичный для нынешней Америки, был уловлен Стейнбеком, нарисовавшим в «Путешествии с Чарли» беглый портрет Одинокого Гарри — современного дельца средней руки.

В его облике Стейнбек отметил как главную особенность отсутствие исключительных черт, что свойственно весьма многочисленной группе людей, а также хроническое чувство одиночества и неумение свободно, выходя за стандарт общепринятых и общеупотребительных привычек, поступать, думать, чувствовать. Одинокий Гарри не делает «ничего такого, чего нельзя было предвидеть заранее». В его неспособности критически отнестись и к себе и к той среде, в которой он живет и действует, в его покорном следовании общепринятому коренятся истоки его социальной пассивности, позволяющей людям, стоящим у кормила власти, при его вольном или невольном попустительстве принимать и осуществлять решения, ставящие под угрозу как его собственное существование, так и существование того мира, в котором он живет. Люди, подобные Одинокому Гарри, и составляют в современной Америке то, что принято называть «молчаливым большинством». Это — современные Бэббиты, но живущие в обществе, сотрясаемом

страхом, насилием, волнами инфляций и социальных кризисов.

Что касается самого Бэббита, то моральные основы его натуры не обладают устойчивостью. Мораль ему заменяют общеупотребительные прописи, которые удобны тем, что образуют своего рода панцирь, скорлупу, под которыми можно прятать своекорыстие и эгоистические расчеты, нечистые сделки с собственной совестью, коммерческую нечестность, которую Бэббит называет деловой хваткой, практицизмом и т. д., и прочие грешки и пороки, которые не принято вытаскивать на свет божий.

Вопрос о нравственном содержании личности, ее способности вырабатывать верные моральные критерии для оценки собственной деятельности и деятельности других людей, ее умении создавать внутренние преграды для разрушительных внешних воздействий, могущих сокрушить моральные устои человека, издавна занимает искусство, философию и педагогику.

В начале своего становления буржуазия стремилась укрепить средствами религии, воспитания, искусства в сознании своих сынов добродетели, необходимые им для частной и гражданской жизни, противопоставляя свою мораль развращенности, фривольности и аморализму дворянства и аристократии. Однако буржуазия очень недолго придерживалась строгих пуританских нравов и римских добродетелей: захватив власть у старого общества, она вместе с властью приобрела и его пороки, прибавив к ним свои собственные. Необходимость удерживать власть, беспощадно угнетая и эксплуатируя массы пролетариев, порабощая народы колоний, лицемеря и фарисействуя, повлекла за собой инфляцию моральных ценностей в буржуазном мире и сознании. Ницше, издеваясь и фиглярствуя, высмеивал общепринятую мораль как мораль рабов, стада и противопоставлял ей мораль господ, на деле являющуюся полной аморальностью. Декадентское искусство, кокетничая своим имморализмом, возводило пороки в добродетель.

Но растление человека капитализмом не проходило даром. Аморализм, как раковая опухоль, поражая организм общества, отравляет своим ядом и здоровые клетки этого организма.

Моральная индифферентность Бэббита, очень точно увиденная и запечатленная Синклером Льюисом, отнюдь не была безобидным явлением. Через четверть века после появления романа Льюиса другой американский писатель — Артур Миллер — в пьесе «Все мои сыновья» рассмотрел типичный случай буржуазной аморальности, оборачивающейся предательством, ибо фабрикант Джо Келлер, делавший в годы второй мировой войны бизнес на снабжении американского воздушного флота бракованными и дефектными запасными частями к боевым самолетам, был виновником гибели не только своего сына — военного летчика, но и других американских летчиков, сражавшихся с фашистами на фронтах. По существу, Джо Келлер, процветающий бизнесмен, был пособником гитлеровцев.

Вырождение моральных ценностей и понижение моральной стойкости человека в условиях собственнических общественных отношений объясняют и падение Итена Хоули — героя романа Джона Стейнбека «Зима тревоги нашей», превращающегося из порядочного отца семейства и добросовестного служащего в шантажиста, человека, приведшего своего друга к гибели, в жестокого и безжалостного хищника. Перерождение Хоули, поначалу кажущееся неожиданным и малообъяснимым, на деле отражает серьезнейший процесс, идущий в душах людей, развращаемых и растлеваемых капитализмом, отчуждающим от человека его лучшие свойства.

Но несмотря на то, что моральное естество Бэббита пребывает в аморфном состоянии, а его внутренний мир представляет собой некий вакуум, есть нечто способное заполнить этот вакуум, подобно тому как фарш наполняет пустую кишку. Бэббит — этот жизнерадостный, шумливый сангвиник, пошлый и невежественный делец — смотрит на себя и себе подобных как на идеал человека — идеального гражданина, здравомыслящего гражданина, стандартного гражданина, на которого должен равняться весь мир, ибо ему бэббиты способны дать приличную, упорядоченную, христианскую жизнь.

Бэббит стоит на страже собственности, ненавидя фанатической ненавистью всех тех, кого он считает ее врагами и противниками. Вместе с другими бэббитами —

стандартизированными, обезличенными буржуазной цивилизацией дельцами, промышленниками, банкирами, владельцами универмагов, ресторанов и прочими здравомыслящими гражданами его родного города Зенита — он, вооруженный скорострельным автоматом, в рядах какой-нибудь национальной гвардии или в отряде Лиги Честных Граждан — прообразе объединений нынешних минитменов или бёрчистов — готов уничтожать тех, кого он считает противником привычного ему образа жизни,— безоружных интеллигентов, социалистов, рабочих.

Первое фашо — организация, давшая наименование самому опасному и реакционному политическому движению XX века — фашизму,— было создано в Милане весной 1919 года. В этом же году по мюнхенским пивным и рабочим собраниям таскался агитировавший за национал-социалистские идейки истеричный демагог по кличке Гитлер. Среди людей, выбитых первой мировой войной из жизненной колеи, бывших военных, разорившихся лавочников, деклассированных рабочих, отчаявшихся, озверевших в яростной борьбе за существование, вербовали будущие фюреры фашизма свои кадры, живую силу, готовясь сокрушить социализм и верно служа своему истинному хозяину — крупной буржуазии. Поначалу фашизм еще прикидывался антикапиталистическим движением, ловко жонглируя левой фразой, но художники критического реализма — и в этом их огромная заслуга и свидетельство мощи реализма как творческого метода — уловили и разгадали его охранительный и глубоко реакционный характер, величайшую опасность, какую он нес с собой человечеству.

В «Бэббите» Синклера Льюиса уже есть предчувствие этой опасности. Затем в нескольких романах — «У нас это невозможно» (1935), «Гидеон Плениш» (1943), «Королевская кровь» (1947) — он более подробно проанализировал и изобразил нарастание фашистской угрозы в Америке. И другие критические реалисты исследовали этот опаснейший процесс, подтверждающий глубочайший кризис буржуазного общества, толкающий правящие классы на террористические способы сохранения своей власти и привилегий.

Существо идеологии фашизма, содержание его демагогии было с огромной проницательностью раскрыто в «Волшебной горе» Томаса Манна и в «Успехе» Лиона Фейхтвангера. Изображая перипетии возникновения и развития фашистского движения, критические реалисты закономерно обращались к исследованию тех причин, которые позволили фашизму соблазнить и развратить множество людей. В ряду такого рода причин как главнейшую они выделяли аморализм буржуазного общества, релятивность существующих и действующих в нем моральных ценностей, их вырождение и утрату множеством людей, обезличенных общественным устройством, моральной устойчивости, наличие в их сознании своего рода нравственного вакуума, который быстро и активно заполняла фашистская идеология или предфашистская — как в случае с мистером Бэббитом.

Рост аморализма в собственническом обществе связан с вырождением его идеалов, отсутствием у него великой идеи, способной воодушевлять массы и человека на историческое творчество, ибо деляческая идеология бизнеса не обладает этим свойством и не в состоянии выдвинуть и выработать конструктивную идею, могущую разрешить внутренние противоречия собственнического мира.

Буржуазное искусство давно уже почувствовало нехватку обновляющих общество идей. В самый канун первой мировой войны Андре Жид в романе «Подземелья Ватикана» сформулировал двусмысленное и опасное понятие так называемого «чистого» или «бескорыстного» действия, то есть действия, лишенного конкретной и видимой цели, отчетливого смысла. Идея «чистого действия» носилась в воздухе, отражая кризис буржуазного сознания. Жид исходил из вполне естественной ситуации: человек есть существо активное, поэтому он не может пребывать в бездействии. Он должен действовать в том обществе, в котором живет. Весь вопрос состоял в том, как и во имя чего действовать. Если люди, встревоженные и озлобленные положением дел в собственническом мире, искали путей к социально осмысленному действию, то Жид и другие предлагали ищущим софистическую ловушку, поощряя активность чело-

века и одновременно освобождая его от сдерживающих норм морали. Герой романа — юноша Лафкадио — во имя «чистого действия» сталкивает со стремительно несущегося поезда беспомощного старика и испытывает потом, после преступления, чувство слияния с жизнью.

Людям, жаждущим действия, фашистское движение и фашистская идеология, громогласно подчеркивающие свой «динамизм», «активность», подсовывали суррогат исторического действия и эрзац-идею национального превосходства, подставляя под «бескорыстное действие» вполне ясную охранительную цель, заполняя вакуум, содержащийся в понятии «чистого действия», агрессивной системой фашистских взглядов.

Но демократическая мысль, равно как и народные массы, сопротивляясь воздействию подобных взглядов, их разлагающему влиянию, начинала активнее искать пути к социально осмысленному действию, способному разрешить грозные конфликты нашего века, освободить человека от бремени страданий и жизненных невзгод, порождаемых отмирающим общественным строем. Мощное рабочее движение, подъем и развертывание антифашистской борьбы, а в годы, последовавшие за второй мировой войной, борьба за мир, социализм и национальную независимость, втягивая в свою сферу народные массы и интеллигенцию, содействовали очищению демократического сознания от многих иллюзий и неверных представлений о ходе исторического процесса, его реальных перспективах и способствовали образованию высокой общественной морали, противостоящей буржуазному аморализму.

Однако постижение природы, характера, истоков главных противоречий современности сопряжено с огромными трудностями, и подлинная сложность формирования нового общественного самосознания во многих своих частях была отражена и уловлена искусством критического реализма.

Выработку подобного рода самосознания крупнейшие художники критического реализма считали неизбежностью, и этот вывод говорил об их весьма историчном понимании действительности, дающемся искусству лишь реализмом. Пристальное и многостороннее иссле-

дование реального мира, подлинной истории общества, жизни человеческого духа и борьбы различных интеллектуальных течений времени подкрепляло вывод критического реализма о необходимости отхода человека от установившегося, устоявшегося, окостеневшего и омертвляющего личность буржуазного образа жизни, порождающего бесчеловечность, насилие, острейшие социальные антагонизмы нашего века.

Критика общества, содержащаяся в произведениях выдающихся представителей современного критического реализма, далеко не всегда и не у всех имела характер последовательного отрицания самой системы социальных отношений и нередко замыкалась и ограничивалась этической проблематикой. Но стихийный историзм художественного мышления позволял критическим реалистам улавливать и отображать стоящие за частными человеческими судьбами или конфликтами, разыгрывавшимися внутри буржуазной семьи, за противоречиями частной и общественной психологии человека весьма существенные и общезначимые социальные процессы. Исследование человеческих отношений и связей закономерно перерастало в исследование современной жизни и позволяло устанавливать взаимозависимость конфликтов, назревающих в недрах частной сферы человеческой жизнедеятельности, с общеисторическими конфликтами века.

Усиление зависимости человека от процессов, идущих в обществе, отчетливо осознававшееся критическим реализмом, понуждало его художников по-новому ставить и решать вопрос об отношениях личности и общества, сосредоточиваясь на проблеме социальной ответственности человека перед тем, что происходит в мире. Подобного рода проблематика была свойственна всем крупным творениям критического реализма XX века, и ее возникновение органически связано с теми революционными процессами, которые идут в современном мире.

Исследуя новый, характерный для нашего века вид отношений человека и общества, Голсуорси и Томас Манн, Роллан и Хемингуэй, Шон О'Кэйси и Роже Мартен дю Гар отталкивались от конкретного социального опыта, подвергая весьма резкой и обоснованной критике

буржуазный образ жизни и поднимаясь от анализа этических конфликтов, исследования истоков морально-духовного вырождения общества к анализу социальных причин, стоящих за такого рода явлениями.

Это естественный путь для искусства, которое имеет дело с жизненной конкретностью, с поступками людей, их душевным миром, изображение которого, благодаря аналитической способности реалистического метода, обогащается изображением социальных мотивов человеческой жизнедеятельности, то есть изображением и анализом общественных противоречий, в конечном счете порождающих импульсы, понуждающие человека действовать так, а не иначе. Поэтому пристально исследующий конкретную действительность своего времени критический реализм XX века не утратил способности к крупным социальным обобщениям, свойственной критическому реализму предшествующих этапов развития. Эта его способность нашла свое выражение в романах-эпопеях, весьма характерных для современного критического реализма, поскольку усложнение исторического процесса, наличие в нем множественности действующих факторов потребовало широкого охвата действительности. Эпопея, разумеется, не вытеснила другие повествовательные жанры, но она, как и роман, весьма трансформировавшийся в современной литературе и строящийся ныне на более остром, обнажающем принципиальные противоречия времени конфликте, концентрирующем и уплотняющем действие, получила новые стимулы развития в нашем чреватом и обильном социальными потрясениями веке.

Расширение охвата действительности в романе-эпопее, включение в повествование новых ее пластов шло рука об руку с исследованием художниками-реалистами вопроса об историческом бытии буржуазии, который становится центральным вопросом для современного критического реализма, независимо от того, изображаются в его произведениях социальные процессы, личные человеческие судьбы или внутрисемейные конфликты, отражающие конфликты более общего, исторического характера.

Как монументальное воплощение краеугольных устоев буржуазной морали и самосознания возникает на страницах романа-эпопеи Роже Мартен дю Гара образ господина Оскара Тибо, считающего себя хранителем общественного порядка, столпом государственности, выступающей в тесном союзе с церковью, защитником традиционного образа жизни от покушений на него со стороны социалистов, безбожников, пролетариев и прочих носителей беспорядка — естественных врагов привилегированных классов. Роже Мартен дю Гар, создавая объемный и значительный образ Оскара Тибо, запечатлел в нем существенные и характерные для буржуазного самосознания черты, которые можно найти и увидеть в Сомсе Форсайте или в образах Фердинанда и Амели Буссардель из эпопеи Филиппа Эриа «Семья Буссардель».

Определяющее свойство ума и натуры Оскара Тибо — убежденность в том, что существующий миропорядок единственно возможная форма бытия, а социальное неравенство, существующее в обществе, по мнению господина Тибо, неизбежность и своего рода благо. Чувство собственности вытеснило из него остальные чувства, извратило их, обездушило, придав его мировоззрению внешнюю упорядоченность, стройность, логичность, скрывающие бесчеловечность Оскара Тибо. Сходные виды обездушенности Мартен дю Гар изобразил в «Старой Франции», показав, как, говоря словами Маркса, «чувство обладания» обесчеловечивает человека, превращая его в своекорыстное, жадное, свирепое животное. Оскар Тибо, в котором дремали и оказались затоптанными человеческие задатки, также обесчеловечен собственностью.

Сохраняя верность внешним формам жизни, стоя на страже моральных принципов буржуазного общества, он, черствый честолюбец, создатель исправительного заведения для малолетних правонарушителей, куда по гнусному подозрению загнал и собственного сына, семейный деспот, оплот политической реакции, законопослушный прихожанин, сам стал человеком формы, утратившим человеческое содержание собственной личности.

Но порядок, который он упорно и безоглядно поддерживает, является псевдопорядком.

В семье господина Тибо вызревают тягостные события, и его сыновья вступают с ним в резкий конфликт. Сама буржуазная семья, которую господин Тибо рассматривал как незыблемый институт, цитадель порядка, не способна скрыть ужасающего своего разложения, которое приходится скрывать, лицемеря и ханжествуя. Общество, которое господин Тибо считал венцом творения, неуклонно катилось к взрыву, к мировой войне, потрясщей устои капитализма и вызвавшей к жизни социалистическую революцию.

Демон собственности, которому с фанатичной преданностью служит господин Тибо, излучает ядовитую эманацию, отравляющую человеческую душу. Роже Мартен дю Гар с высоким искусством психологического анализа показал, как образ жизни, основывающийся на дорогих сердцу Оскара Тибо принципах, разными способами порабощает людей, или обезличивая их, как то случилось с Жиз, или наделяя их эгоистическим аморализмом, ставшим второй натурой столь незаурядной и своеобразной личности, как Рашель, или превращая их в людей дела, практиков с узким общественным горизонтом, как это сталось с Антуаном Тибо, хотевшим приспособиться к тому миру, в котором он существовал, не раздумывая над его несовершенствами, и осознавшим неразумность этого мира ценой жизни.

Весьма последовательное и разностороннее изображение обесчеловечивающего характера буржуазного миропорядка, обедняющего и уродующего личность, ввергающего человечество в кровавые катастрофы, углубляя критическое содержание романа, естественно включало в себя вопрос об отношении человека к капитализму как социальной системе. Так возникла в эпопее Роже Мартен дю Гара проблема выбора — одна из центральных проблем человеческого существования в наше время. Эту проблему Роже Мартен дю Гар ставит, исследуя характер и истоки разлада Жака и Антуана Тибо со своей социальной средой, в которой шла их жизнь. Естественно, что проблема выбора влекла за собой проблему поиска социально осмысленного действия.

Внешне вопрос о том, что делать человеку в мире несовершенном и жестоком, для Антуана решился просто. Он — детский врач, человек гуманной профессии — уже своей практической деятельностью приносил облегчение людям. Его тяжелый и самоотверженный труд, дававший ему огромное удовлетворение, был вдохновенно изображен в романе. Однако логика реалистического художественного мышления писателя, исследующего частные человеческие судьбы в тесной их взаимосвязи с историческим процессом, стихийный историзм творческого метода Роже Мартен дю Гара позволили ему показать, что принятие Антуаном решения самоограничить себя такого рода деятельностью, по сути, является мнимым, ибо оно не дает возможности развязать, разрубить тугие узлы социальных противоречий, реальных конфликтов жизни и толкает человека на приспособление к среде. Но история, ее движение — неостановимое и неумолимое — не дает человеку возможности уйти от нее, спрятаться от ее воздействия. Это подтверждает трагическая судьба Антуана и его брата Жака.

Эпопея Роже Мартен дю Гара посвящена не столько исследованию самой буржуазной семьи, хотя и этот аспект присутствует в его романе, сколько выяснению исторической судьбы общества в целом. Поэтому центральное место в его эпопее занимает исследование перипетий подготовки величайшего преступления капитализма перед народными массами — то есть первой мировой войны, ознаменовавшей кризис всей социальной системы капитализма. Для Роже Мартен дю Гара была достаточно очевидна несправедливость существующего общественного строя, и он понимал необходимость социалистической революции. Вопрос о революции как средстве установления справедливости на земле обсуждался братьями Тибо, и писатель не скрывал своего внутреннего согласия с теоретическими доводами революционно настроенного Жака. Однако для него представлялась исключительно трудной возможность практического воплощения революционных идей в жизнь в условиях зрелого и высокоразвитого капитализма.

Носитель бунта и протеста в романе — Жак, восстающий против отца, его власти, против лицемерия офици-

альной морали, а затем и против самого общества, жаждущий осмысленного действия, после долгих духовных блужданий ищет союза с европейскими социалистами, которые по логике вещей должны являться непримиримыми врагами капитализма. Но в решающий момент они изменяют революции и превращаются в социал-патриотов, сторонников войны до победного конца. Путь, которым шли теоретики и практики Второго Интернационала, оказался ложным.

Против решения коренной проблемы века, предложенного и осуществленного Лениным, оппортунисты и социал-предатели боролись с неслыханной яростью, обманывая и развращая массы, вступая в позорные сделки с капитализмом, извращая идеи большевиков и клевеща на них. Миллионы людей, настроенных если не революционно, то антикапиталистически и антивоенно, были оглушены, сбиты с толку, дезориентированы шовинистической и антикоммунистической пропагандой, неслыханным визгом и воем, поднятым трубадурами национализма. Поэтому для масс был чрезвычайно сложен путь к осознанию происходящего, к пониманию свершившегося. Эту сложность движения личности к истине, к исторически осознанному и социально осмысленному действию весьма ясно отражает судьба Жака.

Отчаявшийся, разуверившийся в делах социал-оппортунистов, жаждущий остановить безумие, остановить войну, он переходит к индивидуальной борьбе с общественным злом и в тщетной надежде обратиться через головы правительства к враждующим армиям бессмысленно гибнет, пристреленный жандармом. Путь индивидуальной борьбы тоже оказывается ложным.

Итог пережитому и передуманному подвел Антуан. Умирая, отравленный на фронте газами, он переоценивает все те ценности, которыми жили он и его общество, и приходит к выводу, что его жизнь и жизнь многих людей его поколения во многом была прожита неправильно, ибо он и другие люди уклонялись от социальной ответственности, не вмешивались в происходящее и позволяли жадной и своекорыстной буржуазии вершить судьбы мира. Думая о будущем, обращаясь к сыну Жа-

ка, в котором Антуан видит надежду на грядущее, он честно говорит ему: «...мы оставляем вам в наследство мир, погруженный в хаос... Но не так уж трудно представить себе Европу завтрашнего дня... Морально — резкий разрыв с прошлым, ниспровержение прежних ценностей и т. д... Период линьки... Единственно возможное будущее человечества — разумная организация, каковы бы ни были... отклонения»[1]. Поэтому главная задача для человека — «развивать в себе дееспособную личность»[2]. Антуан и автор романа возлагают надежду на личный поиск человека, но поиск этот направлен на познание исторической истины, и поэтому призыв к действию, содержащийся в эпопее Роже Мартен дю Гара, лишен отвлеченности и имеет реально-гуманистический характер, открывает для личности возможность принятия идей коренной перестройки собственнического общества.

Заключительная часть эпопеи Роже Мартен дю Гара писалась в канун второй мировой войны, и многие мысли, нашедшие выражение в эпилоге, были рождены новой исторической обстановкой, существенно отличавшейся от той, которая была запечатлена в романе. Писатель не модернизировал, однако, историю. Строгий историзм соблюдался им на всем протяжении повествования, внешне выдержанного в традиционной романной форме. В «Семье Тибо» писатель, создавший «Жана Баруа» — роман новаторский по форме, предвосхищающий современные кинороманы, не экспериментирует с формой, и тем не менее его эпопея — детище нового этапа в развитии критического реализма. Отталкиваясь от натуралистической эстетики, Роже Мартен дю Гар активно вводит в повествование документальность, но подлинные факты и события живой истории он не отражает пассивно и описательно, а включает в сферу интеллекта своих героев, делая вопрос о путях движения живой истории объектом споров, напряженных и острых. Стихия интеллектуализма разлита в романе, и дискуссии, иду-

---

[1] Роже Мартен дю Гар. Семья Тибо, т. 2. М., Гослитиздат, 1957, стр. 789.
[2] Там же.

щие в нем, затрагивают самые существенные стороны жизни.

Критический реализм, благодаря способности к развитию своего творческого метода, смог показать различные аспекты общего кризиса капитализма как социальной системы и сделать это неоднородными художественными приемами.

Подобно тому как кровавая эпоха Тридцатилетней войны породила трагикомический образ Симплициссимуса, чьи приключения и рассуждения обнажали бессмыслицу происходящего, жестокость и озверение благородных классов и воцарившемуся в разоренной ландскнехтами, охваченной пламенем горящих деревень стране бесправию и беззаконию противопоставляли трезвый ум народа, его человечность, так из ожесточенности сумрачных лет первой мировой войны возник образ бравого солдата Швейка, чьи похождения и весьма здравые суждения о том, что творилось в мире, охваченном страхом и ненавистью, разоблачали мифы, созданные буржуазными идеологами для оправдания капиталистической системы, ввергнувшей человечество в военную катастрофу.

Гашековские «Похождения бравого солдата Швейка» являли широчайшую панораму разложения старого общества — его правопорядка, морали и религии, его общественной и частной нравственности, его государственности и всех мифов, создававшихся правящими классами в защиту этой государственности. Буржуазный национализм и шовинизм, обожествление власти и обоснование права немногих господствовать над многими, культ армии и насилия, принципы, на которых держался буржуазный демократизм, подвергались в этой великой книге безжалостной насмешке и бескомпромиссному отрицанию.

Такого рода произведение мог создать только революционно настроенный, прекрасно сознававший обреченность старого мира, обладающий историческим оптимизмом художник, чей талант был отмечен органической народностью. Под лучезарным и простодушным взором бравого солдата Швейка излюбленные лозунги квазипатриотов, поборников войны, защитников изжи-

вающих себя общественных отношений жухли, теряли привлекательные краски и обнажали свою изжитость, враждебность человеку, его естественным, законным потребностям и нуждам, его разуму и чувству братства, объединяющему угнетенные массы, но извращенному и изуродованному собственническим обществом.

Критический реализм XX века мало знает произведений, которые могли бы сравниться с «Похождениями бравого солдата Швейка» способностью демифологизировать общественное сознание, очищать его от иллюзий и умением давать истинную оценку явлениям общественной жизни. Могучий, жизнерадостный смех властвует в сатире Гашека: он потрясает до основания здание старого общества. Сама художественная манера, в какой были написаны «Похождения бравого солдата Швейка», подтверждала неисчерпаемость художественных возможностей реализма как творческого метода, чрезвычайное разнообразие выразительных средств, которыми он обладает.

Обнажая неразумность существующего и происходящего, Гашек доводил до абсурда, до полной бессмыслицы внешне логичные рассуждения, понятия, ситуации, типичные для нравов и привычек, воспитанных в людях собственническим укладом жизни.

Сатирическая гипербола и гротесковая сгущенность образов, заострение положений, в которых оказываются герои его сатирической эпопеи, сведение сюжетных узлов к лаконичной напряженности анекдота, обильное введение в повествование вставных новелл, полифоническое построение сюжета, генерализация и укрупнение характеров персонажей, сочная и изощренная многокрасочность гашековского письма служили главной цели его повествования — обнажению сути общественных противоречий, раскрытию ненормальности, бесперспективности общественного строя, развязавшего войну и неспособного удовлетворить человеческие потребности. Многосторонне познанная действительность и общественная жизнь были подвергнуты Гашеком тонкому и гибкому социальному анализу, позволившему типизировать явления, вызывавшие критику и осмеяние, и подготовлявшему вывод о закономерности и необходимости

смены общественной системы, обнаружившей свою изжитость.

Обнажение в «Похождениях бравого солдата Швейка» несовместимости господствующего общественного строя с личными и социальными устремлениями, нуждами и запросами человека, сообщая эпопее Гашека гуманистический пафос, соответствовало характерной для критического реализма XX века форме критики капитализма. В эпопее Гашека социальный фон чрезвычайно широк, взор писателя проникает в различные области жизни, освещая светом неумолимой критики обветшалость старого общественного порядка, поэтому противопоставление личности и общества, человека и социальной системы не превращается у него в абстракцию; центральный конфликт эпопеи раскрывается им в исторически конкретных формах, что принципиально отличает реалистическое искусство от многих нереалистических течений XX века (экспрессионизм, сюрреализм, школа абсурда и др.) и позволяет критическому реализму даже при изображении личных драм или передаче личных человеческих отношений, затрагивающих, казалось бы, частную сферу бытия, отражать социальную обусловленность происходящего и раскрывать внутреннюю бесчеловечность буржуазного мира.

Среди умиротворенной и радостной природы завязывается драма, изображенная Хемингуэем в его романе «Прощай, оружие!». Широкая долина, лежащая между молчаливых лесистых гор, через голые вершины которых торопливо и тревожно переползают седые облака, осквернена ревом пушек, бессмысленным и жестоким кровопролитием. Бегущая армия, оставляющая обозы, устилающая путь отступления трупами мулов, непохороненными телами солдат, брошенным оружием и заглохшими автомашинами, теряет одновременно и иллюзии о справедливости войны, веру в целесообразность и разумность всего того, что вколачивала в головы солдат националистическая пропаганда. Бессмысленность происходящего обнажается еще тем, что победители — кайзеровские войска — одержали частную победу в проигранной войне, за которой последуют революция, Вер-

сальский мир, голодные инфляционные годы и фашистский переворот.

Утрату всех иллюзий переживает и герой романа — «тененте» Генри, рядовой человек, один из тех, кого втянула в свое жерло война. Огромности свалившихся на него испытаний он способен противопоставить лишь свою жажду покоя, мира, простых человеческих радостей и желаний. Он не умеет мыслить политически, анализировать связь причин и следствий, но он говорит войне «довольно», освобождая себя от бремени представлений, оправдывавших его участие в братоубийственной схватке.

Великую силу любви, человеческой близости, радость жизни, ее полноту Хемингуэй противополагает жестокости исторических событий, от которых его герой хотел укрыться в сферу частного существования. Но эта попытка современной робинзонады, ухода от неумолимых противоречий бытия кончается трагически: она невозможна. Смерть Кэтрин поэтому не является роковой случайностью. Трагический финал романа, исполненного высокого лиризма и сострадания к человеку, обнажал несовместимость человеческих надежд и желаний с объективными условиями его существования. Поэтому, несмотря на внешнюю сосредоточенность на изображении частных человеческих чувствований и переживаний, роман Хемингуэя обладал большим социальным критицизмом, заставляя задумываться над конкретными истоками человеческих несчастий и причинами трагизма человеческого бытия, понуждая героя искать ответ на поставленные перед ним жизнью неотвратимые вопросы и определять свое отношение к силам, действующим в обществе.

Эта необходимость исследования конкретной социальной действительности стала для критического реализма очевидной, ибо сложившаяся после первой мировой войны и Великой Октябрьской революции историческая обстановка, максимально обостряя противоречия между личностью и обществом, ставила судьбу личности в непосредственную зависимость от исхода столкновения противоборствующих в обществе социальных сил.

Художники критического реализма, ощущая изменчивость общества, наблюдая перемены, идущие в нем, отмечая многостороннюю моральную и социальную деградацию капиталистической системы, пристально исследовали процесс поворота буржуазии к террористическим формам сохранения собственного господства. С весьма своеобразным обоснованием необходимости обращения правящих классов к новым формам господства столкнулся Ганс Касторп — герой романа Томаса Манна «Волшебная гора» — первого в реализме XX века произведения, где давался анализ феномена фашизма, его идейных истоков, его способов воздействия на умы людей.

Как художник Томас Манн констатировал тяжелую болезнь современного ему общества. Болезнь эта, согласно его воззрениям, является органичной для социальной системы, вступившей в пору своего заката, и Томас Манн исследует духовные симптомы этой болезни весьма совершенными средствами художественного анализа. Его реалистическое мастерство, явившееся вершиной современного критического реализма, существенно обновило реалистическую традицию, позволив выработать художественный язык, способный адекватно передать подвижную, изменчивую духовную жизнь нашего века, хаотичность и смуту, царящую в сознании людей, лицом к лицу сталкивающихся с непримиримыми противоречиями современной истории, с тем иррациональным, что вносит в бытие, в социальное развитие распад старой жизненной формы.

Сохраняя чрезвычайно острое восприятие жизни, полнокровности вещного бытия, Манн в своих художественных обобщениях расширяет сферу изображаемого до масштаба символа, одновременно придавая отвлеченной мысли или социологическому понятию вещную, плотскую конкретность и сообщая конкретному, определенному явлению значение, имеющее расширительный смысл.

Жизнь в высокогорном санатории Берггоф, где по воле обстоятельств оказался герой романа Ганс Касторп, символизирует жизнь всего общества, и процессы, идущие в обычной жизни, затрагивая и существо-

вание обитателей Берггофа, находят отражение в области духа, в интеллектуальной атмосфере, окружающей Ганса. Развернувшаяся битва за его душу между представителями различных общественных, политических течений современной мысли — между Лодовико Сеттембрини, гуманистом, адептом буржуазной демократии, и Лео Нафтой, проповедником тоталитаризма, философствующим иезуитом, развивающим тезисы фашистской идеологии,— между убежденными противниками, претендующими на то, чтобы стать учителями Ганса Касторпа, — символизируя битву идей, ведущуюся за «европейскую душу», позволяет писателю изобразить действительное и объективное состояние социальных сил, чьими приверженцами были самозваные наставники Ганса.

Лодовико Сеттембрини — изящный оратор, поклонник идей европейских гуманистов поры Возрождения, искренне верящий в прогресс человечества, в силу просвещения, враг анархии и беспорядка, поборник разума, полагающий, что разум в конце концов приведет людей в обетованную землю, к всеобщей победе демократии,— отчетливо ощущает угрозу для собственного существования, для «европейской души», со стороны мрачных, жестоких и кровожадных рассуждений Лео Нафты. Но сам он обнаруживает прискорбное расхождение слова и дела, чрезмерную веру в силу слова, убежденность в том, что воздействием слова можно остановить мутный поток реакции, заливающий страны Европы и грозящий уничтожить дорогие сердцу Сеттембрини общественно-политические институты.

Многое во взглядах Сеттембрини кровно близко самому Томасу Манну. Но его огромное историческое чутье, его верность истине, свойственное реализму как творческому методу стремление к углубленному познанию социальных процессов, определяющих движение жизни, позволили раскрыть и показать историческую ограниченность общественно-политических идеалов Сеттембрини, их выхолощенность и неспособность справиться с реальными трудностями, встающими на путях исторического развития человечества.

Его противник и антагонист — иезуит Нафта — такое же порождение собственнического общества, как и Сеттембрини — этот защитник принципов вырождающейся буржуазной демократии. Его идеология — детище империалистической реакции, переходящей в наступление и на буржуазную демократию, и на права масс, и на права личности. Он резко и безапелляционно отбрасывает общечеловеческую мораль, считая ее проявлением и оправданием слабости человека, и противопоставляет ей имморализм, составляющий сердцевину морали господ. Смесь ницшеанства и иррационализма, апология насилия и культ страдания, презрение к разуму и апелляция к инстинкту являются его идеологическим кредо. Для него существует лишь одна задача — удержать от гибели общественные отношения, основанные на эксплуатации человека человеком, и во имя этой цели он готов прибегнуть к сильно действующим средствам. Восхваляя инквизиторов Торквемаду и Конрада Марбургского — мрачнейших поборников духовного и социального деспотизма, Лео Нафта восхваляет и дела святой инквизиции, считая костры и казни самым веским аргументом в борьбе с инакомыслящими, с теми, кто осмеливается защищать и отстаивать права человека, его свободу, его достоинство. И если Лео Нафта ограничивался теоретизированиями, формируя и вырабатывая фашистскую идеологию, то его равнодушные к теориям последователи, охотно воспринявшие упрощенные истины, провозглашавшиеся «теоретиками» типа Нафты — а их развелось предостаточно,— переходили от слов к делу, разводя костры из книг на площадях германских городов, расстреливая рабочих и интеллигентов. Горланя погромные песни, они готовились к походу за мировое господство.

Томас Манн с исключительной прозорливостью уловил величайшую опасность, которую несет империалистическая идеология и подпевающее ей искусство, проникнутое антигуманистическими идеями. Зловещий образ Нафты служил предостережением от этой опасности, и герой романа Ганс Касторп в равной мере настороженно относится и к разглагольствованиям Сеттембрини, и к демагогическим заклинаниям Нафты,

сохраняя самого себя, свое право на исторический выбор.

Но есть еще одна сила, которая воздействует на ум и сердце Ганса,— это стихийная сила революции, предстающая перед ним в исполненном смуты и неосознанности облике, в котором антибуржуазное и анархическое свободолюбие, первозданная власть любви — все слилось в странный сплав, очаровывающий Ганса,— в образе Клавдии Шоша, русской, одной из пациенток Берггофа.

Писатель с огромным вниманием, сочувствием и интересом следил за русской революцией, однако многое в ее характере, в движущих силах, как показал и роман «Волшебная гора» и примыкающий к нему литературно-философский трактат «Гёте и Толстой», было для него неясно. Пройдя искус любви, открывавший ему возможность прикоснуться к небуржуазному строю чувств, герой романа оставался тем не менее наедине с самим собой, наедине с грядущим, самостоятельно отыскивая пути в будущее. Такого рода разрешение судьбы героя обозначало не только невозможность для писателя перешагнуть идейные рубежи демократического сознания, что было свойственно многим художникам критического реализма, но отражало и объективные трудности исторического развития в высокоразвитых капиталистических странах, и трудности его осознания.

Упадок и распад буржуазной демократии были очевидны. И этот непреложный исторический факт приобретал особую наглядность в годы экономического кризиса, потрясшего здание капиталистической экономики. Однако ни кризис, ни одряхление буржуазной демократии не привели к созданию революционной ситуации — буржуазия, подавив революционное движение в Западной Европе, вела ожесточенную борьбу с революционными идеями, объявив крестовый поход против коммунизма, и, переходя к новым формам сохранения классового господства, обрушивала в наиболее слабых звеньях капиталистической системы — Италии и Германии — фашистскую реакцию на народные массы, физически истребляя наиболее сознательную и революционно настроенную часть нации, оболванивая и оглушая народ наци-

оналистическими и расистскими идейками, разнуздывая в массах темные и низменные инстинкты.

Глубинный, определяющий судьбу собственнического мира процесс перехода от капитализма к социализму весьма непросто постигался демократическим сознанием, которому было необычайно трудно уловить общий совокупный смысл исторических событий, стоящую за ними диалектику исторического развития. Но сталкиваясь с очевидными симптомами органического кризиса капиталистической системы, исследуя и познавая жизнь, конкретную социальную действительность, критические реалисты ставили верный диагноз происходящему.

Если «Волшебная гора» Томаса Манна анализировала идеологический аспект фашизма, рассматривая и критикуя в первую очередь его теоретический арсенал, то в романах Фейхтвангера, главным образом в «Успехе», написанном незадолго до прихода Гитлера к власти, изображалась, так сказать, практическая сторона фашизма, его способы воплощения в жизнь отвлеченных рассуждений теоретиков насилия.

«Успех» содержал весьма широкую картину жизни версальской Германии, поворачивающей к фашизму. Как основной симптом этого рокового процесса Фейхтвангер отмечает вырождение буржуазно-демократических институтов, постепенный переход руководства политикой к промышленно-финансовым кругам, стоящим за спиной профессиональных политиков и чиновников. Он отмечает страх сильных мира сего перед народными массами, вышедшими из горнила войны с надеждами на изменение существующего строя, ожесточенными тяжкими годами инфляции, при посредстве которой имущие классы поправили свои материальные дела. Он показывает, что этот страх понуждает промышленно-финансовых воротил поддерживать национал-социалистское движение, именуемое в романе движением «истинных германцев», и его фюрера Гитлера, выступающего в «Успехе» под именем Руперта Кутцнера. Рядом с этим самовлюбленным демагогом, чей образ выдержан в сатирически-гротесковых тонах, писатель, следуя правде истории, ставит образ генерала Феземана, в котором

легко угадываются черты его прототипа — генерала Людендорфа, обнажая тем самым органическую связь, существовавшую между идеологией военщины и фашизма, показывая, что одним из источников фашистской реакции был реваншизм, национализм немецкой буржуазии, чью агрессивную жестокость, историческую ограниченность запечатлели произведения Генриха Манна, Леонгарда Франка и других критических реалистов.

Руперт Кутцнер вербовал под свои знамена все отбросы общества — наемных убийц, погромщиков, запутавшихся в тисках инфляции мелких буржуа, озверелых, ненавидящих всех и вся, готовых на любое злодеяние. Отравленная войной, обученная только одному ремеслу — солдатскому — и годная лишь на то, чтобы убивать, часть молодежи, не научившаяся жить в условиях мира, безработицы, инфляции, предлагала себя фашистским заправилам в качестве живой силы.

Атмосфера лжи, истерии, жестокости и озлобленности, распространяемая фашизмом, дурманила головы; фашистские агитаторы предлагали крайне простые способы разрешения социальных противоречий, и упрощенность их социальной рецептуры подкупала многих колеблющихся. Ложь, распространяемая фашизмом, его социальная демагогия, подкрепленная террором, делали свое разрушительное дело еще и потому, что обнаруживала свою исчерпанность и устарелость буржуазная демократия как форма сохранения классового господства буржуазии.

В Германии она не смогла трансформироваться, приспособиться к новым историческим условиям, как это стало в других высокоразвитых странах, и ее разложение в годы Веймара точно и безжалостно правдиво было изображено в «Успехе».

Фейхтвангер показал, что демократическая республика была лишь фасадом, за которым свирепствовали темные силы. И если приверженцы, так сказать, классической буржуазной демократии, воспитанные на правовых понятиях поры ее юности, не сумевшие перестроиться в годы, когда бесправие стало законом, а беззаконие правом, вымирают, словно допотопные пресмыкающиеся, очутившиеся в ледниковом периоде; если были люди,

подобные депутату Гейеру, сознававшие, что происходит распад прежних форм государственности, и старавшиеся как-то амортизировать наступление капиталистической реакции, то большинство буржуазных политиков охотно шли на компромисс, соглашение с фашизмом, расчищая ему дорогу к власти. Характерные черты такого рода деятелей буржуазной демократии, вступивших на путь сотрудничества с фашизмом, были в романе запечатлены в образе отставного баварского министра юстиции Кленка.

Писатель резко критиковал буржуазное общество, но критика его возникала на очень сложной идейной основе, и характерные для его мировоззрения внутренние противоречия, наложившие отпечаток на особенности фейхтвангеровского критицизма, были свойственны и другим критическим реалистам, так как их мировоззрение отвечало уровню, достигнутому к тому времени демократическим самосознанием.

В «Успехе» отразилось свойственное многим критическим реалистам глубокое сомнение в творческих способностях народных масс, недоверие к их историческому разуму. Революционная борьба рабочего класса почти выпала из поля зрения писателя; крестьянство было изображено как слитная, косная, нерасчлененная масса — естественный оплот поднимающегося фашизма. Фейхтвангер, как и многие критические реалисты, ощущал силу идей, излучаемых Октябрьской революцией. Тот факт, что революция и сопутствовавшие ей идеи оказали глубочайшее влияние на собственнический мир, становился писателю ясным. Он вводил в роман образ носителя и представителя самых революционных идей нашего века — инженера Прекля. Нигде он не выражает своего враждебного или отрицательного отношения к Преклю, но весь строй его мировоззрения чужд писателю.

Фейхтвангер сознает силу и дееспособность взглядов коммуниста Каспара Прекля, но не видит их надлежащего места в умственной и общественной жизни капиталистической Европы. По мнению Фейхтвангера, эти взгляды — лишь один из элементов, входящих в мозаичную картину духовной жизни современного общества.

Он не принимает взгляды Прекля, полагая, что освободительная идея, которой служит его герой, несовместима с гуманизмом. Фейхтвангер, не увидевший гуманистического содержания в революционных идеях, придерживался либерально-демократического понимания гуманизма, созерцательного по своей природе.

Признавая необходимость изменить действительность, как неразумную, Фейхтвангер считал, однако, орудием изменения слово, то есть медленное воспитание человека в гуманистическом духе, что, как он думал, позволит перестроить мир, не ломая системы сложившихся общественных отношений и не прибегая к революции. В способе преодоления общественных противоречий, предложенном Фейхтвангером,— а он выражал в данном случае характерную для критического реализма точку зрения,— сказался кризис историзма, свойственный современному и буржуазному и демократическому сознанию. Кризис историзма понуждал Фейхтвангера, при большой точности его конкретно-жизненных наблюдений, давать не вполне адекватную картину действительности, и подобного рода неадекватность изображения живой, подвижной, меняющейся истории современности, неспособность средствами критического реализма охватить, синтезировать в искусстве образ мира ощущалась весьма сильно многими его художниками.

Сложную задачу изображения диалектики отношений истории и человека, взаимосвязи героя с живым потоком истории некоторые критические реалисты решали, прибегая, как, например, Дос Пассос, к принципу монтажа. Он включал в повествование подборку газетных сообщений, содержащих различного рода информацию о событиях общественной жизни. Эта подборка, названная им «киноглазом», должна была передать ощущение движения времени, воспроизвести неповторимый колорит эпохи, ее своеобразие. Но механическое отъединение событий живой истории от человеческих судеб героев не углубляло картину действительности и вырождалось в литературный прием. И самый принцип изображения параллельных непересекающихся судеб героев в их симультанности, одновременности, господствующий в его трилогии «США», в которую входили романы

«24-я параллель» (1930), «1919» (1932), «Большие деньги» (1936), подтверждал неспособность писателя охватить цельность связей исторических причин и следствий, определяющих саморазвитие общества и обусловливающих человеческие судьбы.

Отчленение человека от потока времени, от истории являлось не только симптомом кризиса историзма — сам этот процесс порождался более общими причинами, в том числе отсутствием революционной ситуации в развитых капиталистических странах и неотчетливостью представлений критических реалистов о перспективах общественного прогресса.

Для Фейхтвангера, например, история являлась трагическим равновесием сил разума и неразумия. Эрнест Хемингуэй приходил к стоическому мировосприятию. Чудовищный опыт мировой войны обесценил для него многие социальные и этические ценности буржуазного общества, но опыт этот необычайно обострил в нем чувство жизни, приумножив способность ощущать полноту бытия и власть простых радостей существования. Тугой полет попавшейся на крючок форели, легкий перезвон лесного ручья, запах сухой хвои и костра из можжевельника, острое исступление любовной страсти, утверждение мужественности и человеческого достоинства в трудной, порой опасной для жизни ситуации — в бою на ринге или в схватке с быком на горячем песке арены, под вопли зрителей в роковые часы корриды,— вот что Хемингуэй противополагал скудости, жестокости и бессмыслице человеческого бытия в мире, рождающем чудовищные войны, опустошающем человека, лишающем его счастья и самой возможности счастья.

Хемингуэй необычайно отчетливо чувствовал и передавал разрыв, раскол, существующий между человеком и тем миром, в котором он живет и действует, между запросами личности и социальным укладом, обрекающим человека на страдания, бессмысленные и мучительные, отнимающим у него радость жизни и очерствляющим его душу. Ценя в человеке мужество, стойкость, способность защитить собственное достоинство, сохранить в трудных и обездушивающих условиях чувство человеческого братства, солидарности, Хемингуэй возла-

гал надежды на личную выдержку человека, рассматривая стремление человека устоять перед напором обстоятельств, натиском жизни, несправедливости как необходимость и нравственный долг. Коль скоро жизнь сурова и несправедлива, жестока и бесчеловечна, нужно не сдаваться в этой жизни, твердо, со стоическим достоинством переносить ее невзгоды, мужественно пройти свой путь до конца, не труся и не приспосабливаясь, борясь и сопротивляясь тому, что стремится раздавить и победить тебя.

Стоицизм стал определяющей идеей творчества Хемингуэя, и мысль о стоическом отношении к жизни проходит через все его произведения, не только через новеллы, где она была выражена с максимальной полнотой (например, «Непобежденный», «Пятьдесят тысяч», «Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера», «Снега Килиманджаро» и др.), но и через крупные его романы — «Иметь и не иметь», «По ком звонит колокол», вплоть до повести-притчи «Старик и море»,— разумеется, обрастая новыми идеями, но все же окрашивая собой все повествование. Стоическая жизненная и социальная позиция Хемингуэя понуждала его сосредоточиться на исследовании человеческого поведения, обострила интерес писателя к психологическим ситуациям, дающим возможность раскрыть механизм принятия человеком решения, заставляющего его поступить сообразно требованиям стоического нравственного долга. Этим объясняется интерес Хемингуэя к исследованию отношения человека к опасности, смерти, риску. Интерес этот, сообщая напряженность его новеллистике, понуждал писателя искать сюжеты в сфере несколько экзотичной, противоположной обыденной, обычной прозаичной жизни, которой живут люди, что, несомненно, сужало социальный диапазон его произведений, ибо быт боксеров, матадоров, бродяг, профессиональных охотников, состоятельных туристов, искателей острых ощущений, составляет лишь незначительную часть социальной жизнедеятельности людей, и конфликты, развивающиеся в описываемой Хемингуэем среде, нередко имели замкнутый, необщеобязательный характер.

Стоицизм, отличавший мировоззрение писателя, предопределил и стилевые особенности его повествовательной манеры. Внутренняя сдержанность, сосредоточенность на самом себе, стыдливое нежелание обнаружить собственные чувства — характерные свойства хемингуэевских героев, стоящих стиснув зубы один на один с жизнью, — порождали и особую манеру общения между ними, при которой герои не выражали свои мысли и чувства открыто. На поверхность человеческих взаимоотношений проступали лишь отголоски, своего рода знаки или шифр, скрывающие подспудную жизнь сердца и чувств героев. Поэтому подтекст стал господствующей чертой повествовательного искусства Хемингуэя, сообщая многозначность внешне простым сюжетным положениям его произведений.

Однако стоицизм весьма заметно ограничивал и социальную активность творчества самого писателя и его героев. Защищая свое достоинство, мужественно выдерживая удары жизни или погибая внутренне несломленными, непобежденными, его герои решали частные жизненные проблемы и мало или почти не думали над более общими вопросами социального бытия, от которых зависела в конечном счете и их собственная судьба. Они действовали внутри определенной социальной системы, сопротивляясь ее давлению, но не стремясь изменить ее и не задумываясь над тем, чтобы начисто устранить из нее силы, враждебные человеку.

Долгое время творческое развитие Хемингуэя тормозилось из-за узости его исторического кругозора, из-за того, что он не видел исторической цели, способной увлечь за собой человека и мобилизовать в нем все силы его духа и разума, наполнив его существо содержанием не только значительным, но и общезначимым.

Кризис историзма, отразившийся на сознании художников критического реализма, мог быть преодолен лишь прямым обращением к живым, действенным силам истории, лишь за счет разрушения иллюзий стоицизма, который в конечном счете был выражением бедности социального самосознания писателя и его неспособности рассмотреть в живой жизни позитивные

силы, меняющие общественное бытие, открывающие человеку путь к историческому творчеству.

Вера в человека и любовь к нему, демократичность взглядов позволили Хемингуэю совершить прорыв к более историчному мировосприятию, позволяющему расширить социальный диапазон его реализма, включить в сферу изображения узловые общественные противоречия времени и преодолеть порожденное стоицизмом убеждение в том, что человек способен в одиночку управляться с жизнью, победить зло, с которым он сталкивался.

Иллюзию эту питала не только свойственная буржуазному обществу атомарность, разобщенность человеческих интересов, сосредоточенность человека на частном интересе, отъединяющая его от других членов общества. Иллюзии подобного рода вызывали и слабости рабочего движения в странах развитого капитализма, его расколотость, препятствующая рабочему классу выступать, объединяя все свои силы против капиталистической системы, и весьма серьезно тормозящая формирование в рабочем классе революционного, коллективистского самосознания. Отсутствие единства повлекло за собой усиление социал-реформистских тенденций в рабочем движении, активизацию соглашательской деятельности правооппортунистических, социал-демократических партий, отвлекающих рабочий класс от политической борьбы и толкающих его на путь защиты только экономических интересов. Поэтому, обращаясь к изображению положения народных масс, критические реалисты, весьма правдиво рисуя последствия капиталистической эксплуатации, ее бесчеловечность и жестокость, отражали и незрелость общественного самосознания масс, их неспособность и неумение сделать правильный исторический выбор.

Тот же вопрос: что же дальше? — стоявший неотвратимо и властно перед героями Ганса Фаллады, описавшего трагедию «пролетария в белом воротничке», разыгравшуюся в пору крупнейших экономических и политических потрясений капиталистической системы, стоял перед издольщиками и арендаторами, сгоняемыми с земли, чьи драматичные судьбы были запечатлены Эр-

скином Колдуэллом в его суровых, пронизанных горечью и состраданием к бедному люду новеллах и повестях; перед двинувшимися по дорогам богатой Америки в поисках работы героями крупнейшего социального романа новейшей американской литературы — «Гроздья гнева» Стейнбека; стоял он и перед художниками критического реализма, далеко не всегда и не во всем поднимавшимися над уровнем сознания своих героев.

Пиннеберг — мелкий служащий, попробовавший жить обычной жизнью обычного человека, то есть честно работая на хозяина с тем, чтобы содержать семью, — сталкивается с бездушным, расстроенным механизмом социальной системы, которой нет дела до его желаний, надежд, планов. Медленно и верно скатывается он в пропасть, на дно жизни, в ряды безработных — жителей окраины, где для людей, потерявших кров и работу, построены жалкие бараки. Для работодателей он был орудием извлечения прибыли, для профсоюзов — обременительным клиентом, досаждающим чиновникам профсоюзных касс и бюро по найму своими воплями о помощи.

Фаллада показал, что самый уклад жизни в собственническом обществе, условия каждодневной борьбы за кусок хлеба безжалостно опустошают человека, не только лишая его простых радостей бытия, возможностей духовного развития, но и мешая ему отчетливее осознать свое положение, докопаться до корня причин, ввергнувших его в бедственное положение. Пиннеберг — герой романа Фаллады «Что же дальше, маленький человек» — доведен до отчаяния, до полной нравственной апатии, но это последняя стадия его эволюции — за ней последует вспышка ненависти, озлобленности против всех и вся, против жизни и мира. Разрешение сложной социальной ситуации, в которой они оказались, пиннеберги попробовали найти, примкнув к фашизму, то есть сделав ложный исторический выбор.

Писатель недооценил возможность поворота своего героя на опасный и самоубийственный путь. Он надеялся, что добрые и человечные качества, заложенные в натуре Пиннеберга, уберегут его от роковой ошибки, от слепой самоотдачи социальной демагогии фашизма, его

посулам и обещаниям, за которые пришлось, как показал опыт истории, заплатить кровавую искупительную цену. Заблуждение писателя было порождено кризисом историзма, ограничившим его художественное мышление; роковое решение, принятое пиннебергами, во многом было следствием ограниченности их общественного сознания и показывало, как мучительно сложно пробивается истина истории в умы людей, какое огромное сопротивление встречает она в своем движении, какими огромными страданиями расплачиваются люди за свое покорное следование реакционным силам истории.

Если романы Фаллады показывали людей, раздавленных тяжестью социальных противоречий, утрачивающих силу сопротивляемости капиталистической системе, то Стейнбек в своем романе изображал людей, продолжающих сопротивляться, отстаивать свои простейшие человеческие права — против социальной системы, для которой безразлична их частная человеческая жизнь. Обществу они нужны в лучшем случае как резервные рабочие руки, как источник дешевой рабочей силы.

Жгучий лиризм пронизывал рассказ Фаллады о судьбе Пиннеберга и его маленькой семьи, сильные лирические чувства пронизывают эпическое по своему масштабу произведение Стейнбека. В толпе таких же безработных, как они сами, согнанные с родного пепелища, на старенькой машине, хороня по дороге своих стариков, под палящим солнцем и проливными дождями, едет семейство Джоудов искать свою обетованную землю, где у них будет кров и работа, где, дичающие от бездомной жизни и безнадзорности, их дети, может быть, смогут учиться, пойти в школу, где наладятся дела семьи и изголодавшиеся по труду мужчины займутся делом.

Но такие же несбыточные надежды влекут в путь и других людей, и Джоуды видят, как тысячи и тысячи семейств сдвинулись с мест и движутся неведомо куда в поисках пристанища и заработка. И, попав в свою обетованную землю, в увитую виноградниками, засаженную персиковыми деревьями Калифорнию, они встречают там поля, окруженные колючей проволокой, хозяев земли, разъезжающих под солидной охраной в

бронированных автомобилях, свирепых шерифов и вооруженных охранников, озверелых собственников, нанимающих их и других безработных за бросовые цены, забастовки и штрейкбрехерство — то есть несправедливость, воплотившуюся в зримые, очевидные для них формы.

Следуя жизненной правде, Стейнбек показывал, как распадается семья Джоудов, некогда крепкая, связанная совместным трудом и традицией, ибо она не может устоять перед разрушительным вторжением внешних социальных сил в ее существование. Но одновременно он показывает, как растет, зреет в душах Джоудов гнев, ненависть к несправедливости, которая их окружает. Они мужественно сопротивляются ей, сохраняя нравственную основу своих натур, безошибочным чутьем трудовых людей отделяя добро от зла, честное от бесчестного, справедливое от несправедливого. Беды и невзгоды не истребили в их душах чувства братства, солидарности, взаимопомощи, понимания чужого страдания и способности прийти другому человеку на помощь. Стейнбек рисует крупные, обобщенные, до некоторой степени символические характеры, типизируя в них черты трудовых людей и становясь на их точку зрения, с их позиций оценивая происходящее.

В этом достоинство и одновременно слабость его реализма, свойственная и другим критическим реалистам. Сами обстоятельства заставляют Джоудов задумываться над причинами происходящего, отыскивать истоки социальной несправедливости. Они готовы против нее бороться. Отец, глава семейства Джоудов, доходит до мысли о том, что в жизни нужно все переменить, ибо дальше так продолжаться не может. Но для них социальная несправедливость предстает как некая анонимная, безликая сила — Банк, Трест, Акционерная компания. Они не знают, как нужно бороться против этих анонимных организаций. От них ускользает и им недоступна цельная, связная картина взаимодействия социальных причин и следствий, поэтому они готовы бороться против отдельных недостатков общества, но не против общественного уклада, в чем с ними согласен и писатель.

Собственники запугивают, сбивают с толку Джоудов и им подобных россказнями о происках «красных». У Джоудов нет перед ними страха: они просто еще не знают и им не дают узнать, чего же на самом деле хотят эти «красные». Но у Джоудов появляется стремление объединиться с другими людьми, сплотиться в защиту своих прав. Коллективистское чувство с трудом пробивает себе дорогу к их сердцам, но чувство это и высокая нравственная стойкость людей труда явились залогом того, что капитализму не до конца удалось развратить и оболванить народные массы, в недрах которых зрели гроздья гнева против собственнического мира и порождаемой им социальной несправедливости.

Художники критического реализма, отображая объективные трудности приобщения народных масс, людей из народа к более высокому общественному сознанию, нежели то, каким они обладали, вместе с тем улавливали процесс формирования, вызревания в недрах народа сил, способных противостоять империалистической реакции, сил, для которых вопрос о характере социального действия был неотделим от борьбы против несправедливости, господствующей в буржуазном мире.

Исследование этого процесса оказывало серьезнейшее воздействие на метод критического реализма, способствуя преодолению кризиса историзма, позволяя художникам критического реализма полнее постигать и схватывать существо противоречий, раздиравших капиталистическое общество. Исследование этого процесса толкало критических реалистов на переосмысление многих, порой основополагающих ценностей буржуазного общества, понуждало пересматривать вопрос о социальном долге личности, ее отношении к общественной борьбе, расширяло масштабы и значение конфликтов, на которых строились их произведения.

Из глубочайшей нищеты, провинциальной скудости жизни, невежества, каждодневно сталкиваясь с человеческой жестокостью, пробивается к самостоятельности, отвоевывает себе место на земле Салка Валка, дочь неграмотной женщины, полностью раздавленной бедностью, и крепко утверждается в том мире, в котором она вынуждена жить, зная его пороки и выдерживая

натиск многоликого зла, руководимая чувством справедливости и человеческого достоинства. Она, некогда безграмотный подросток, считавшая за счастье тяжелую, приносившую гроши поденщину на рыбной фабрике местного богатея, становится секретарем профсоюза рыбаков, смело защищая интересы — и свои, и своих товарищей, готовая дать отпор всем, кто посягнет на ее свободу, на права ее личности. У нее нет страха перед жизнью, ибо огромна ее сопротивляемость неблагоприятным условиям человеческого существования в собственническом мире. Она еще многого не понимает в политических отношениях и в интригах, которые плетут работодатели и профессиональные политиканы, стремясь закабалить рыбаков, но она твердо знает, что справедливо, а что несправедливо в жизни, и не колеблется, когда нужно встать за правое дело.

Халлдор Лакснес создал крупный, героический характер человека из народа, поднимающегося к осознанию исторических целей трудящихся, пробивающегося к пониманию истинного положения эксплуатируемых масс в собственническом обществе. Его богатое оттенками, сочетающее лиризм и иронию, уходящее корнями в народный эпос повествовательное искусство, тонкость социального анализа действительности, пристальное изучение социальной среды, формирующей человеческую личность, позволили обобщить существенные процессы, идущие в народном сознании, и вдохнуть в сумрачную картину жизни, увиденную и изображенную в ее подлинных очертаниях, дух исторического оптимизма, подкрепленного верой в нравственные силы народа.

И в далекое исландское местечко, где жила и сражалась с жизнью Салка Валка, проникают идеи социалистической революции, но в очень обедненной, упрощенной форме, а их пропагандист Арнальдур Бьернссон оказывается книжным мечтателем, любящим отвлеченные идеи, а не тех людей, которых должны воодушевлять и направлять эти идеи. Поэтому он терпит поражение в столкновении с жизнью и его агитация не приносит плодов.

Салка Валка чутьем ощущает правду этих идей, но не умеет, не знает, как осуществить их на практике, в

жизни, где пронырливые торговцы, ловкие политиканы сбивают с толку неграмотных рыбаков, отравляя их дремлющий ум проповедями классового сотрудничества, науськивая их друг на друга, спаивая водкой, закабаляя экономически, мешая им объединиться для защиты своих интересов. Однако здоровое классовое чувство вызывает у нее ненависть к власть имущим, и, начав свое духовное развитие, Салка Валка не остановится на полпути. Из такого человеческого материала, из которого сделана Салка Валка, ковались бойцы Сопротивления в годы фашистской оккупации стран Западной Европы.

Исторические события, вызвавшие подъем антифашистского движения, гражданская война в Испании, близость новой войны, меняя духовный климат предвоенной Европы, отразились на критическом реализме. Вопрос о необходимости социального действия, верного исторического выбора становится узловым для критического реализма в эти решающие годы, подчиняя себе остальные проблемы жизни, входившие в поле зрения его художников. Созерцательность мировосприятия, свойственная многим критическим реалистам, социальный скептицизм, взгляд на народ как на некую косную массу разрушались самой логикой антифашистской борьбы, антифашистским движением, которое было весьма неоднородно по своему составу и, разумеется, не только содействовало историчности мышления художников критического реализма, но и возрождало иллюзии о способности буржуазной демократии разрешить социальные противоречия века. Но обнаженность этих противоречий, реальность и непосредственная близость фашистской опасности, пример социального опыта СССР, вселявшего надежду в людские сердца и умы, неотклонимые, неотвратимые события живой истории существенно трансформировали сознание критических реалистов, заставляя их по-новому решать общественные проблемы. Процесс общественной активизации искусства критического реализма был повсеместен.

Долгое время Ромен Роллан защищал духовные ценности, созданные демократической культурой, от разрушительного воздействия капиталистического общества. Долгие годы он защищал человека и человеческое до-

стоинство от тлетворного влияния буржуазной идеологии, разбивая мифы, создаваемые ею для защиты собственных интересов. Он подверг сокрушительной критике идеи национализма, высмеял и разоблачил иллюзии интеллектуалов о мнимой свободе духа в собственническом обществе и автономии искусства от общественной жизни и борьбы. Он увидел и показал продажность политиков, жонглировавших лозунгами буржуазной демократии, одряхлевшей и маразмирующей; он питал к ним нескрываемое презрение. Ярмаркой на площади назвал он духовную и политическую жизнь общества, где продаются люди, идеи, честь и совесть, где искусство лживо, а совесть художников проституирована.

Он жадно вглядывался в социальный опыт Страны Советов, выступая в ее защиту против нападок врагов социализма — этих духовных отцов нынешнего антикоммунизма. Он неустанно искал истину истории, мужественно отбрасывая собственные иллюзии, преодолевая собственные заблуждения, ибо путь его к истине был труден и тернист, и он ни от кого не скрывал тяжести прощания с прошлым, сложность нахождения «формулы перехода» от одного типа общественного мышления к другому.

Его омытые напряженным лирическим чувством произведения, включая и монументального «Жан-Кристофа», защищая человека и человечность, долгое время были отмечены отвлеченностью социального идеала, обращенностью во внутренний мир человека, где должны были произойти перемены, способные впоследствии, как полагал Роллан, переделать и мир, гуманизируя, очеловечивая его. Этот способ переустройства мира, казавшийся Роллану истинным, порождал его увлечение идеями толстовства, гандизма, принципом Ахимсы (неприменением насилия). Этот строй чувств и идей, казалось, мог стать определяющим и для его второго монументального романа — «Очарованной души», начатого еще в двадцатые годы, в дни, когда победители пожинали тучную жатву победы, оплаченную кровью миллионов павших на полях сражений первой мировой войны, в дни, когда завязывались неразрешимые узлы противоречий старого мира.

Поначалу образ Аннеты Ривьер мог показаться продолжением образа Жан-Кристофа, то есть образом человека, хранящего в душе своей и отстаивающего идеи братства народов, человечности, восстающего в одиночку против общества. Но, проведя свою героиню по джунглям послеверсальской Европы, мужая и зрея вместе с ней, открытым сердцем внимая могучим зовам истории, глядя широко разверстыми глазами на свет истины, не ослепляющий, а обостряющий художественное зрение; увидев и изобразив разложение буржуазного общества, деградацию его моральных, политических, идейных ценностей, гибель молодежи в каменных дебрях буржуазной цивилизации; разгадав и описав закулисные махинации политиков, готовящих новую войну, предающих национальные интересы своих народов, спускающих на отстаивающие свои права народные массы кровавого пса фашизма, — Ромен Роллан и его героиня приходят к мысли, что истина ныне на стороне нового мира, строящего в исключительно сложных и трудных условиях социализм, открывающего человечеству реальный путь в будущее. Заключительная книга «Очарованной души» — «Провозвестница» — написана художником, уже перешагнувшим границы критического реализма и пришедшим к новому методу — реализму социалистическому.

Поэтому столь ясна и бескомпромиссна, незамутненна и отчетлива социальная критика в этой книге, венчающей собой все здание романа, столь глубоки характеристики персонажей и их общественных позиций. Ничего не утрачивая в своем мастерстве и приумножая его, Роллан создает величественный образ матери, женщины, несущей надежду на грядущее и борющейся во имя справедливости в настоящем. Роман преисполнен внутреннего трагизма и стойкой веры в жизнь, в созидательные, творческие силы человека-борца, действующего во имя воплощения в жизнь великих социальных идеалов революции.

Если в начале своего жизненного пути Аннета Ривьер считала высшей ценностью святые чувства — любовь, материнство, сострадание — и отдавала им предпочтение перед общественным долгом, то теперь, когда перед

человечеством встала необходимость защитить себя от фашистской угрозы и проложить первый путь в будущее, эти святые чувства слились для нее воедино с долгом общественной борьбы. Духовную эволюцию матери повторяет и ее сын Марк.

Его путь к истине века был более трудным, хотя ему не пришлось испытать тех материальных лишений и нравственных терзаний, которые выпали на долю Аннеты — одинокой матери, порвавшей со своей средой и буржуазным благополучием. Но ему пришлось провести нелегкую борьбу с идолами и мифами буржуазного сознания, преодолевать духовные соблазны индивидуализма, страх раствориться, утратить свою личность в коллективе борцов за идеи социализма. Ему пришлось отрешиться от идеалистического представления о революции, которая мыслилась ему как единовременный вдохновенный порыв, сразу разрешающий все духовные сомнения людей и противоречия общественной жизни.

Его вожатым, воспитателем стала Ася, которая научила Марка пониманию того, что революция это не только порыв, но это тяжкая работа по очистке нового, родившегося мира от обломков, болезней, заблуждений мира старого, это повседневный, нелегкий труд миллионов, поднимающихся к знаниям и культуре, труд, требующий терпения и вдохновения. Ася, прошедшая суровую школу жизни и гражданской войны в России, учит Марка мыслить о людях реалистически, не прибегать к отвлеченным оценкам человека, воспринимать его не как абстракцию, а как участника общественной борьбы, защищающего в ней конкретные интересы.

Духовный опыт Октябрьской революции усваивался героями «Очарованной души» каждым по-своему, приуготовляя их к осознанному социальному действию. Марк погибает в схватке с фашистами, но цель жизни, соединяющая воедино людей, пролагающих путь в будущее, не оборвалась: грозное предупреждение о надвигающейся опасности фашизма и призыв к борьбе за свободу содержала эта книга, одна из вершин реализма XX века.

Сохраняя в своем повествовании сосредоточенный интерес к духовному миру личности, исследуя тщатель-

но и проникновенно психологию своих персонажей, Роллан, включая своих героев в мощный временной поток, рассматривал человека в его взаимодействии с историей, в их взаимозависимости, создавал укрупненные характеры и обобщал в образах главных персонажей своей эпопеи сущностные силы истории.

Исследуя и анализируя состояние современного ему общества, Ромен Роллан приходил к объективному выводу о неизбежности его падения, замены отмирающего миропорядка социалистическим. Важнейшим долгом человека он считал борьбу за установление в мире справедливости.

Осознание необходимости совместной борьбы людей против социального зла характеризовало развитие героев произведений и Хемингуэя, написанных в атмосфере подъема антифашистского движения и проникнутых отчетливыми антибуржуазными тенденциями. Определенность социальной критики, свойственная роману «Иметь и не иметь», проистекала из понимания прямой противоположности морали и нравственности имущих людей и людей неимущих, коренного различия их интересов.

Хемингуэй, изображая внутреннюю опустошенность, нравственное разложение, откровенный и эгоистический цинизм имущих, прибегал к сжатым сатирическим зарисовкам дельцов, богатых дам, их спившихся мужей и любовников, людей с надтреснутыми душами и иссохшими сердцами, коротающих дни на богатых яхтах в благословенном южном море; он с безжалостной точностью передал их откровенные размышления в часы ночной бессонницы наедине с самим собой, когда им открывается бессмысленность их существования; он, опираясь на моральные критерии демократического сознания, создал сатирический образ проституированного служителя буржуазного искусства — Ричарда Гордона, обслуживающего своими произведениями мир богатых прожигателей жизни.

Хемингуэй с презрением отображает соблазны этого мира, не желающего ничего знать о том, что происходит в жизни, где идет борьба и люди с невероятным трудом добывают хлеб свой насущный. Но для того чтобы бороться с тем общественным порядком, который делит

людей на имущих и неимущих, недостаточно одиночных усилий человека, да они и далеко не всегда идут в нужном и верном направлении.

Гарри Морган, чей образ Хемингуэй противопоставил миру имущих, сильный и мужественный человек, сам живет по волчьим законам собственнического общества и, полагаясь только на себя, защищая лишь свой частный, личный интерес, терпит поражение в борьбе с этим обществом — неизбежное и закономерное. Умирая, он осознает, что человек в одиночку сделать ничего не может. К этой же мысли приходил и отец семейства Джоудов в романе Стейнбека «Гроздья гнева». Но эта мысль могла стать не конечным, а исходным пунктом развития человека лишь тогда, когда человек находил перед собой исторически важную цель жизнедеятельности. Для героев пьесы Хемингуэя «Пятая колонна» и романа «По ком звонит колокол» такой целью стала борьба с фашизмом, которую вел испанский народ, первым принявший на себя удар фашистской агрессии.

Филип Ролингс, работник республиканской контрразведки, сделал свой выбор потому, что ему стала очевидной опасность фашизма для свободы человека. Он понимает: в начавшейся долгой и бескомпромиссной схватке с общественной реакцией нельзя быть нейтральным, и поэтому он отрекается от соблазнов мира имущих, от возможности стать в стороне от схватки. Пьеса утверждала мысль о необходимости участия человека в развернувшейся в мире социальной борьбе на стороне тех сил, которые отстаивают свободу, человеческое достоинство, общественный прогресс. Но Филип, рассматривая свое участие в этой борьбе как долг, ежечасно рискуя жизнью, однако, не до конца сливается с тем общественным идеалом, который должен утвердиться в результате социальной борьбы нашего века, и в этом сказалась внутренняя противоречивость духовного развития писателя, характерная для многих художников критического реализма. Филип стоически приемлет необходимость участия в социальной борьбе, и это стоическое восприятие долга отличает его от подлинных революционеров, рассматривающих свое участие в борьбе за перестройку мира как естественный вид историческо-

го деяния, сколь бы трудным оно ни было. Чертами стоицизма наделен и Роберт Джордан, герой романа «По ком звонит колокол».

Сумрачность интонации, присущая «Пятой колонне» и этому роману, порождена не только тем, что роман создавался после поражения Испанской республики. Она была следствием общественной позиции писателя. Герои Хемингуэя, признававшие необходимость участия в антифашистской борьбе и видевшие в этом свой человеческий долг, тем не менее не задумывались и старались не думать над конечными целями этой борьбы, то есть над вопросом о том, что надлежит делать людям после разгрома фашизма, как и на какой основе строить общественные отношения. Они видели перед собой лишь прямые, непосредственные задачи, диктовавшиеся ходом борьбы, и решали эти задачи мужественно и честно. Но их нежелание заглянуть вперед, в будущее придавало им жертвенность, укрепляло их стоическое отношение к долгу и жизни.

Роберт Джордан искренне сочувствует народу, и Хемингуэй создает в романе монументальный образ партизанки Пилар, вобравший в себя лучшие стороны народного характера — его мужество, трезвость ума, самоотверженность, высокое свободолюбие. Роберт с доверием относится к людям такого склада, как Пилар, что естественно, но он сдержан по отношению к людям, составляющим авангард народного движения. Он воюет совместно с ними против общего врага, но не за одинаковые принципы и не за одинаковые идеалы. Роберт считает, что те цели, которые ставят перед собой руководители республики, их политические советники, командование Интербригад, не во всем совпадают с теми целями, которым следует он — приверженец линкольновского понимания демократии, идеала ретроспективного, но для него дорогого, во имя которого он жертвует жизнью в борьбе с врагом свободы — фашизмом.

Это внутреннее несовпадение защищаемой Хемингуэем идеи — облагороженной демократии линкольновского типа — и идеи социализма, утверждавшейся в ходе гражданской войны сражающимся народом, наложило свой отпечаток на изображение лагеря революции, осве-

тив не очень верным светом нарисованные в романе образы его деятелей. Не покидающее Хемингуэя ощущение несбыточности идеала, за который сражался Джордан, придало его характеру трагизм. Но, несмотря на сложное отношение писателя к исторической ситуации, изображенной в романе, в нем господствовала мысль о необходимости борьбы, пробивающаяся и через раздумья о смерти, и через сцены, рисующие суровость и драматизм событий, героизм народа. Своим содержанием роман звал к сопротивлению, как и произведения других критических реалистов, приходивших к сознанию необходимости делом защищать гуманизм, культуру и свободу.

Продолжая исследовать феномен фашизма, критические реалисты связывали его возникновение с жесточайшим кризисом капиталистической системы и надеялись, что разгром фашизма приуготовит лучшее будущее человечеству, которое сумеет извлечь опыт из страшных уроков истории. Кризис капиталистической системы воспринимался ими в различных аспектах и не всегда в непосредственной социальной форме. Однако исследование и анализ кризисных проявлений жизни неизбежно приводили их к социальным выводам.

Капитализм — это прежде всего технический прогресс, утверждали апологеты собственнической системы общественных отношений. Технический прогресс в условиях капитализма означает порабощение и обесчеловечивание человека, отвечали им гуманистически настроенные художники критического реализма. Сразу же после первой мировой войны Карел Чапек создал знаменитую пьесу «R. U. R.», где, как бы предвосхищая опасения, высказываемые в наши дни в связи с успехами кибернетики, изобразил гибель человечества под натиском созданных человеческим гением роботов — одухотворенных машин.

Чапек наделил роботов человеческими чертами и свойствами, лишив их, однако, человеческих чувств, и всей логикой пьесы стремился доказать, что механизирующая, унифицирующая, стандартизирующая человека буржуазная цивилизация заводит прогресс в тупик, ибо на место истинных человеческих потребностей и запро-

сов ставит мнимые и разрушает в человеке гуманные чувства. Лишь пробуждение в роботах, созданных полностью по человеческому образу и подобию, чувства любви и сострадания не позволяет оборваться навечно нити жизни, и новые Адам и Ева начинают на обломках погибшего мира созидать мир новый.

Напряженное чувство жизни, свойственное огромному таланту писателя, позволило ему уловить важные и существенные процессы, шедшие внутри капиталистической системы, и наметить в своей пьесе если не способы разрешения новых конфликтов — этого он не в состоянии был сделать, ибо созерцательный характер его гуманистических воззрений долгое время препятствовал его обращению к прямому социальному действию,— то опасности, которые нес с собой односторонний, уродливо развивающийся материально-технический прогресс в буржуазном обществе.

В сущности, многие писатели, столкнувшиеся в наши дни с явлениями, характерными для современного «общества массового потребления»,— например, Дюрренматт в «Физиках», обращающий внимание на опасность для человечества от научных открытий, используемых власть имущими для подавления свободы и творческой мысли человека; Макс Фриш, показавший в романе «Homo Faber», что одностороннее воздействие технического прогресса обесчеловечивает человека, или Макс фон дер Грюн, описавший в романе из жизни западногерманского рабочего класса «Светляки и огонь» способы и приемы превращения рабочего в условиях современной промышленности в простой придаток к машинам, со всеми вытекающими отсюда последствиями — обезличенностью, утратой рабочим сознательного отношения к жизни, утратой им классового чутья,— во многом развивают круг идей, очерченных пьесой Чапека.

Но писатель пошел дальше в социальном анализе действительности, показав, что обедненный условиями буржуазной цивилизации, ограниченный в своих возможностях и желаниях человек, обездушенный борьбой за существование, становится легкой добычей человеконенавистнической идеологии — националистической, шовинистической, фашистской. Поправшая и растоптавшая

духовные ценности, заменив их набором упрощенных понятий, зиждущихся на апологии силы, национальной исключительности, расовой ненависти, индивидуализма и антикоммунизма, — агрессивная империалистическая идеология подготовила распространение фашизма.

В сатирико-утопическом романе «Война с саламандрами» и в пьесе «Белая болезнь» Чапек нарисовал сумрачную, полную тревоги за судьбы человечества картину разрастания фашистской опасности, превращения фашизма в угрозу существованию человеческой цивилизации.

Говорящие саламандры (под этим емким образом легко угадываются их исторические прототипы), усвоившие технические навыки человека, искусство обращения с оружием, находящиеся в умственном отношении на уровне читателя бульварных и националистических газет, проникнутые духом милитаризма, объединенные в дисциплинированную армию, опирающуюся на мощь созданной ими под водами Мирового Океана трестированной и картелизированной промышленности, возглавляемые фюрером, произносящим речи в духе фашистской пропаганды, пользующиеся поддержкой торговцев оружием, тайком от народных масс сбывающих морским тварям вооружение, нанимающие себе в помощь профессиональных политиков,— говорящие саламандры сокрушают материки и земли, истребляя род человеческий.

Прибегая к реалистическому иносказанию, гротесковому заострению образа, Чапек создал сатиру на фашизм, на политику соглашательства, проводимую в канун второй мировой войны буржуазными демократиями по отношению к фашистской агрессии. В «Белой болезни» он запечатлел также трагедию и крах надежд гуманистов, поборников демократического образа мысли, рассчитывавших проповедью человечности остановить распространение фашизма. Растерзанный ревущей в националистическом раже толпой, доктор Гален, владеющий тайной лекарства против белой болезни, поразившей и уничтожающей его сограждан, становится символом этого образа мысли, которому, как начинал отчетливо

понимать писатель, недоставало подлинной действенности.

Открытое признание необходимости социального действия содержится в пьесе Чапека «Мать», одном из крупнейших созданий современного критического реализма. Драматизм внутреннего настроения, атмосфера тревоги, пронизывающая пьесу и сообщающая ей патетику и страстность, отражали напряженность исторических конфликтов, беспокойство, разлитое в мире, неуклонно движущемся к разрушительной войне. Изображая в пьесе разных людей, отдавших жизнь во имя действия так, как они его понимали, в том числе и стоявших, как братья Петр и Корнель, на разных социальных полюсах, на разных общественных позициях, Чапек не только подвергает критике философию общественного нейтрализма. Он сам долгое время считал, что политически активное действие, неизбежно предполагающее нарушение чьих-то человеческих прав, ибо, действуя, человек волей-неволей навязывает свою точку зрения, свой образ мысли другому,— далеко не во всем совпадает с человечностью. И в пьесе Мать — этот извечный символ всепрощающей человечности — поначалу оберегает своих сыновей от действия, хотя каждый из них шел своей дорогой, нарушая материнский завет. Но перед Матерью, как и перед всем ее родным народом, встает неотвратимость выбора в час величайшей опасности для судеб отчизны, ее культуры, истории, будущего — или погибнуть, покорившись фашизму, или сражаться до конца с врагом, не знающим пощады.

С огромной силой передал Чапек внутреннюю борьбу, шедшую в душе Матери, ее диалог с мертвыми, в грозный час становящимися в ряды живых, ее исполненный боли и любви разговор с погибшими сыновьями и мужем, зовущими к великой жертве, исполнению священного долга, объединяющего в себе и высшую человечность и высшее мужество,— долга защиты свободы. Образ Матери, вручающей винтовку своему последнему сыну и благословляющей его на священную борьбу с фашистскими захватчиками, стал вершиной в творчестве Чапека и подтверждал, что передовые, демократически настроенные художники критического реализма в

годину грозных исторических испытаний становились на сторону народов, сражавшихся с фашизмом.

Вторая мировая война, приобретшая после вступления в нее Советского Союза антифашистский, освободительный характер, породила великие надежды на социальные перемены, могущие изменить после завоевания народами победы лик старого мира. Однако не всем этим надеждам суждено было сбыться. Ослабление всей системы капитализма, последовавшее после окончания войны, оживило политическую реакцию в высокоразвитых капиталистических странах, понудило правящие классы мобилизовать свои духовные и экономические силы для того, чтобы задержать, остановить процесс дальнейшего ослабления капитализма.

Собственнические классы трансформировали устаревшие, обнаружившие свою изжитость и исчерпанность формы буржуазной демократии, приспособляя ее к новым историческим условиям. Испытывая страх перед распространением идей социализма, они начали «холодную войну», раздувая военный психоз, антикоммунистическую истерию. Многие факторы послевоенной социальной истории неблагоприятно сказывались на эволюции критического реализма в высокоразвитых капиталистических странах. Но великие освободительные идеи, вдохновлявшие народы на борьбу против фашизма на фронтах войны и в движении Сопротивления, исторические перемены, прокатившиеся по миру, повсеместный рост сил социализма, образовавшего мировую систему, в свою очередь воздействовали на сознание критических реалистов, на их творческий метод. Усложненность исторической обстановки в послевоенном мире, переплетение противоречий, затрудняющих демократическому сознанию постижение путей движения исторического процесса, тем не менее не закрыли от него поляризации сил реакции и прогресса, и вопрос выбора встал перед критическими реалистами с не меньшей, а большей остротой, нежели раньше.

Угроза человеку, его свободе и духовному развитию со стороны общественной реакции, непомерно возрастающей власти монополистического капитала, срастающегося с государством и захватывающего ключевые пози-

ции в государственном аппарате, опасность развязывания атомной войны, возрождения фашизма, ущемление демократических свобод, что затрудняет борьбу масс за свои права, обострили в критическом реализме чувство социальной ответственности художника и его искусства.

Томас Манн, чей голос громко звучал в дни войны, художник, защищавший всей силой своего духа и таланта социальный гуманизм, проникшийся убеждением в том, что лишь социализм способен вывести человечество на путь подлинного исторического творчества, раскрепостив в людях способность и стремление к созиданию, в романе «Доктор Фаустус» подверг коренному пересмотру и критике духовные ценности, которые порождало буржуазное искусство и философия.

Писатель сознательно обращался к фаустовской теме, чтобы показать, как извращает позднекапиталистическое общество творческие способности человека, ибо новый Фауст — герой его романа Адриан Леверкюн, гениальный композитор,— оказывается защитником и провозвестником деконструктивных сил в истории и искусстве.

Если гётевский Фауст нашел цель своей жизни в служении благу людей, если его образ запечатлел дерзостность человеческой мысли, стремящейся познать смысл бытия, то новый Фауст, чей образ исследуется Манном, ненавидит разум, познание, веру в человека. Он тоже творец, но его творчество проникнуто безверием, насмешкой и скепсисом. Дисгармоничное, оно полностью выражает изломанность его души, дисгармоничность мира, чьим зеркалом оно было. Родовые черты современного буржуазного искусства — абстрактность и нарочитый примитивизм, нервозная экспрессивность и внутренняя обездушенность, аристократическое презрение к массам и народу, замкнутость в узком кругу философских представлений, воспаленный эгоцентризм и угрюмый пессимизм, сдобренные апокалипсическими предчувствиями, предощущением всеобщей гибели, — соединились воедино в творчестве Леверкюна. Характерная для него склонность к парадоксам, сочетанию несочетаемого отражала релятивность духовных ценностей в современном обществе. В душе Леверкюна смещены

все понятия о добре и зле. Холод, излучаемый Леверкюном и его искусством, его ненависть к высоким и благородным человеческим чувствам были следствием его органического родства с общественным злом, разлитым в мире и покушающимся на человеческую свободу.

Манн вводит в свой роман, обнажая тем самым до предела остроту проблемы выбора истинного и ложного исторического пути, мотив дьявольского соблазна, непременный для фаустовской темы. Чем в современной истории оборачивается на практике сатанинство и стоящее за ним варварство, Томас Манн показал в романе, вложив в уста Серенуса Цейтблома, скромного друга Леверкюна и его биографа, рассказ о концлагерях и массовых истреблениях людей фашистами, их неслыханных злодеяниях. Дьявол, представший в некий час перед Леверкюном и являющийся, по сути, ипостасью его собственной личности, соблазняет Адриана, уговаривая отбросить навеки во имя творчества и искусства понятия добра и человечности и отдаться стихии варварства, которая в конце концов, как он уверяет, овладеет людьми.

У Леверкюна была свобода выбора, ибо он понимал, что целостное, здоровое искусство возможно и в современном мире, но при условии, если художник свяжет свою судьбу с народом, который способен изменить существующие общественные отношения и устранить социальную несправедливость из жизни людей. Но Леверкюн в гордыне своей отверг эту возможность, навсегда предав идею свободы, стремясь отнять у людей надежду на торжество и победу «доброго и благородного... того, что зовется человеческим, хотя оно добро и благородно. Того, за что боролись люди, во имя чего штурмовали бастилии и о чем, ликуя, возвещали лучшие умы...»[1].

В образе Леверкюна великий писатель сводил счеты с реакционными традициями немецкой культуры и идеологии, подготовлявшими возникновение и фашистской идеологии. Но образ нового Фауста далеко перерастал национальные рамки, ибо, набрасывая картину социальной среды, в которой жил и формировался Леверкюн,

---

[1] Т. Манн. Собрание сочинений, т. 5. М., Гослитиздат, 1960, стр. 617.

писатель подчеркивает губительную и развращающую роль эстетизма и декаданса, навязывавших искусству релятивизм моральных критериев, восхвалявших силу, инстинкт, третировавших разум, отвергавших познавательную способность искусства. Всем своим огромным идейным содержанием роман Томаса Манна звал к отречению от ложных, опасных идей прошлого, к пересмотру понятий, на которых держалось здание буржуазного сознания, и звал искусство к широкой исторической активности во имя социального гуманизма. Этот расчет с прошлым, пересмотр многих эстетических и идейных понятий и принципов стал характерен для развития критического реализма в годы после окончания войны. Он был необходим, этот процесс, ибо, не преодолев иллюзий прошлого, нельзя было защищать человека, бороться за него в настоящем.

Переосмысляя свой духовный опыт, Лион Фейхтвангер отбрасывал свое давнее воззрение на историю как на трагическое равновесие сил Разума и варварства, приходя к выводу, что история развивается, преодолевая сопротивление неразумия и варварства, и человечество неуклонно, неостановимо движется вперед.

Движущей силой исторических перемен становятся для него не одинокие носители Разума, как он думал раньше, а сами народные массы и те поборники прогресса, которые вместе с народом, выражая его духовные идеалы и надежды, борются против несправедливости и реакции. Истинным героем его произведений, созданных в послевоенные годы — а в это время его творческая активность была очень высока,— стал исторический прогресс. Исследуя в романах, посвященных периоду Великой французской революции, процесс падения старого общества, Фейхтвангер стремился доказать, что справедливость, развивающаяся по законам мудрой и доброй необходимости, в конце концов восторжествует на земле, преодолев все препятствия, щедро рассыпанные на ее пути.

Старая мысль о несовпадении гуманистического начала и революционного действия в очень смягченной форме проходит через последние романы Фейхтвангера, показывая, сколь сильны еще в критическом реализме

либерально-демократические иллюзии. И образ Руссо — в «Мудрости чудака» — привлекает писателя прежде всего тем, что Руссо боролся с холодным рационализмом просветителей, противополагая ему поэзию человеческого чувства, его сложность, нелогичность, способность к состраданию,— чувства, играющего воспитательную роль.

Монтаньяры подхватили лишь критическую, разрушительную сторону учения Руссо, его неистовое отрицание бесчеловечности цивилизации и сословного неравенства. Фейхтвангер признавал историческую правоту якобинцев, он поднялся до понимания того, что великие перемены могут совершаться только снизу, массами, народом, но внутренние его симпатии были на стороне Руссо — автора «Эмиля», звавшего к нравственному воспитанию человека во имя переустройства общества.

При всех внутренних сомнениях, свойственных последним романам Фейхтвангера, в них отчетливо проступает мысль, характерная для критического реализма и неразрывно соединяющая романы писателя о прошлом с актуальнейшими, острейшими проблемами современной живой истории. Период, переживаемый ныне человечеством, Фейхтвангер начал воспринимать как *переломный*. Начался и идет гигантский процесс мучительной и трудной смены новыми общественными отношениями отмирающей собственнической цивилизации, и человек не может стоять в стороне от этого всеохватывающего процесса, не определив отношения к нему, к борющимся общественным силам, к традициям и установлениям, порядкам и принципам общества, над которым произносит свой приговор история.

Эта мысль, далеко не всегда осознанная, проходит ныне через мироощущение многих критических реалистов и через многие крупные произведения современного критического реализма.

В завершающих частях тетралогии Филиппа Эриа «Семья Буссардель» изображался процесс распада семейных традиций, поляризация сил внутри лагеря буржуазии, разложение единства ее классового самосознания, расшатывание социальных устоев, на которых дер-

жались семейные кланы, скреплявшиеся общностью экономических и политических интересов.

Если наиболее консервативная часть буссарделевской семьи крепко цепляется за семейные традиции, за общественный уклад и порядок, способный сохранить эти традиции и защитить имущественные интересы Буссарделей, и потому втайне симпатизирует коллаборационистам, видя в них в смутные дни гитлеровской оккупации опору порядка, то порывающая с буссарделевским образом мыслей Агнесса рвет и с удушающей властью семейных традиций. (Конфликт Агнессы с семьей был изображен во второй части трилогии — романе «Испорченные дети», опубликованном еще до войны.)

В дни национальной трагедии Франции Агнесса ищет путей к борцам Сопротивления (роман «Золотая решетка»). Это не значит, что она прониклась идеями и надеждами, которые зрели внутри движения Сопротивления. Но она тянется к новым общественным силам, действующим на арене истории, и полна уважения к тем людям, кто взялся за оружие, чтобы защищать свободу. Однако новые общественные представления, к которым прикоснулась Агнесса, позволяют ей критически отнестись к усилиям, направленным на сохранение экономической, а следовательно, политической власти, которые предпринимает буржуазия в послевоенные годы, опираясь на американский опыт и поддержку.

В цикле «Семья Буссардель», завершенном романом «Время любить», ощущается стремление переосмыслить, оценить заново недавнее историческое прошлое, найти в нем истоки ошибок и заблуждений, за которые приходится расплачиваться ныне. Вообще художники современного критического реализма много внимания уделяют недавнему прошлому, как бы заново перелистывая его страницы, затем, чтобы извлечь уроки из пережитого исторического опыта.

Исследуя человеческие судьбы и человеческую личность в контексте и связях с событиями живой истории, критические реалисты показывают, как, сталкиваясь с огромнейшими испытаниями и событиями, породившими эти испытания, прозревают люди, осознавая предатель-

скую роль правящих классов, попустительствовавших фашистской агрессии и несущих ответственность за страдания, обрушившиеся на народные массы. Эта мысль об ответственности правящих классов начинает пробиваться в сознании участников войны — героев романа Армана Лану «Майор Ватрен»: молодого интеллигента, попавшего в армию, лейтенанта Субейрана и старого кадрового офицера — майора Ватрена. Они приходят к выводу, приведенные к нему горьким опытом «странной войны» и плена, что из жизни необходимо устранить не только фашизм, который является для них прямым врагом, но и то, что порождает фашизм. С огромным трудом — отыскивая, по словам писателя, путь в потемках — движутся они к новому миропониманию, ибо раньше они жили в мире иллюзий, ложных представлений о политике и мотивах человеческой деятельности,— иллюзий, закрывавших им подлинную картину общественной жизни.

Переосмысление прежнего исторического опыта начинает определять общественное содержание обширного цикла романов Ч. П. Сноу «Чужие и братья», в которых была дана широко, психологически достоверно написанная картина жизни английского общества за минувшее тридцатилетие. Сноу исследовал процессы, шедшие в среде правящих классов Англии, английской интеллигенции, университетских деятелей, чиновничества, мелкой буржуазии, показывая колебания взглядов английских интеллектуалов, борьбу разнородных идейных тенденций внутри правящих классов, возникновение надежд на перестройку общества силами самой буржуазной демократии, проникновение в сознание английской интеллигенции идей современного, не фабианского социализма — весьма, впрочем, смутных и неопределенных, пробуждение в правящих классах тревоги за судьбу общества в целом.

Сноу весьма критично относился к социальной практике английских правящих классов, понимая, что они поддерживали и поддерживают общественную реакцию и внутри и вне страны. Он показывал в своих романах, как лучшие, наиболее прогрессивно настроенные люди начинают понимать, что они не могут находиться «на

том берегу», то есть в лагере общественной реакции, и должны искать новых путей и способов разрешения общественных конфликтов, которыми более чем богат наш век, ибо тот путь, каким до сих пор шло буржуазное общество, способен завести человечество в тупик ядерной войны. Эта мысль наиболее отчетливо была выражена в романе «Новые люди», где рассказывалось о том, как ученые-атомники приходят после Хиросимы к осознанию страшной ответственности перед человечеством. Свой человеческий и гражданский долг они начинают видеть в том, чтобы бороться против атомной опасности и общественной реакции, использующей атомную бомбу для борьбы со свободой.

Романы Сноу, не всегда отмеченные глубоким пониманием природы и характера социальных противоречий современного мира, порой грешащие хроникальностью, тем не менее ставят вопрос об ответственности человека перед происходящим в жизни, о необходимости для человека участвовать в разрешении узловых конфликтов истории, борясь за общественный прогресс и достоинство человека против всех видов общественной реакции.

Обращение к прошлому позволяло художникам критического реализма изобразить вызревание социалистического и коммунистического сознания у лучших представителей народа. Исследуя этот процесс, сформировавший ядро движения Сопротивления, они перешагивали границы метода критического реализма, как это случилось с Чезаре Павезе, создавшим в «Товарище» образ человека, в котором пробудился активный интерес к общественной жизни, стремление утвердить в жизни социальную справедливость.

Пабло — герой «Товарища», поначалу погруженный в суету повседневности, мелочное существование заурядного обывателя, мог бы и дальше влачить свои дни, деля их между попойками, легкими знакомствами, скользя по жизни, как множество его сотоварищей. Однако факты действительности, казалось бы не очень примечательные, заставляют его задуматься над человеческими отношениями, ибо он видит, как процветает делец и антрепренер Лубрани, как погоня за благами

жизни опустошает его возлюбленную Линду. Он сталкивается с людьми, которые недовольны окружающим, он знакомится с подпольной литературой, на многое раскрывающей ему глаза. Его духовное и политическое развитие завершает встреча с итальянским коммунистом, участвовавшим в гражданской войне в Испании. Для Пабло уже нет пути назад, он может двигаться только вперед, обогащая свою душу и ум новым пониманием действительности и обязанностей человека, вырастая в идейного противника капитализма.

Павезе погрузил своего героя в поток обычной жизни, стихию повседневности, и, несмотря на то что повествование в «Товарище» ведется от первого лица и представляет собой, по существу, монолог Пабло, психология его и внутренний мир раскрываются через действия и поступки, лапидарные оценки людей, которых он встречает и с кем вступает в разного рода отношения — дружеские или враждебные. Подобного рода художественный объективизм, при ясности нравственного отношения художника к происходящему, вообще характерен не только для Павезе, но и для других крупных итальянских реалистов — например, для Альберто Моравиа.

Дух социального протеста, пробудившийся в Пабло, несомненно должен был привести его в ряды бойцов Сопротивления, как дух борьбы и социального протеста, излучавшийся самим движением Сопротивления, оказал огромное воздействие на развитие реалистического метода в итальянской литературе, в частности на итальянский неореализм — течение критического реализма, характеризовавшееся пристальным вниманием к повседневной жизни рядовых людей, их быту, каждодневным нуждам и заботам.

Проникнутые любовью к человеку произведения неореализма, начиная с романа Элио Витторини «Люди и нелюди», резко, недвусмысленно и открыто отрицали и критиковали прошлое, где была муссолиниевская диктатура, демагогия идеологов фашизма, страдания народа, где на прогнивший режим накладывало румяна официозное искусство — риторичное, напыщенное, лживое и помпезное.

С не меньшей определенностью и недвусмысленностью неореализм критиковал социальную действительность послевоенной Италии, где правящие классы, объединив под эгидой англо-американского капитала силы промышленных монополий, аграрных кругов католической церкви, проводили антинародную политику, стремясь ослабить возрастающее влияние коммунистических идей на сознание масс и помешать объединению трудящихся.

Поэтому, производя расчет с прошлым, итальянские критические реалисты — Моравиа, Кальвино, Леви, Вентури, Касола, Бассани, Монтелла и другие — думали о настоящем и, внимательно исследуя современную им жизнь народа, отображали существенные противоречия общественного развития и те процессы, которые воздействовали прямо или косвенно на положение человека в обществе.

В поле их зрения, в сферу изображения входила сложная, подвижная жизнь рабочих и рыбаков, бывших солдат итальянской армии, крестьян и батраков, борющихся против власти латифундистов и мафии, мелких служащих, коммивояжеров, хозяев тратторий, мелких коммерсантов и т. д. Они анализировали социальные конфликты, влияющие на судьбы их героев, завоевывающих и отстаивающих демократические права в классовых боях, в схватках с реакцией и неофашизмом, в забастовочной борьбе. Одновременно они прослеживали втягивание в общественную активность новых социальных слоев народа. Они уловили появление новых форм эксплуатации, к которым начала прибегать буржуазия, а также возникновение и воздействие новых способов промышленного производства на психологию людей, их социальное самосознание.

Обращение к новой тематике никогда не проходит бесследно для искусства и, как правило, всегда оказывает серьезное воздействие на его форму и содержание. Неореализм, осваивая послевоенную действительность, подчеркивал документальность, достоверность изображаемого, и неореалистические произведения превращались поэтому в своего рода лирический документ времени, сохраняющий и передающий личный опыт его твор-

ца. Лирический элемент в неореалистических произведениях должен был возместить очевидную недостаточность психологического анализа, что было свойственно произведениям, созданным по принципам неореалистической поэтики.

Психологический анализ отступал в них перед изображением ситуации, в которой оказывались герои неореалистов. Но характеристика героя была отмечена социальной определенностью, ибо, сохраняя документальность, близость к подлинной жизни, неореалисты, как это свойственно реализму вообще, рассматривали личность человека в единстве с потоком жизни, с идущими в ней социальными процессами.

Демократичное по своей природе и происхождению искусство неореалистов относилось с искренней любовью к человеку и отстаивало его достоинство. Но нередко, наряду с людьми, имеющими опыт Сопротивления, их героем становился «маленький человек», который несет с мужеством и твердостью свое жизненное бремя, не умея, однако, изменить свою судьбу, часто обрекающую его на лишения и невзгоды, вызванные — и неореалисты это подчеркивали — общественными причинами. Герой не всегда осознает свое положение и не всегда способен подняться до социальной активности и нередко пытается решать свои проблемы как *частный человек*. Поэтому столь значительное место занимали в неореализме общечеловеческие темы любви, смерти, разлуки, дружбы, единства семьи.

Неореализм отражал лишь определенный этап духовного развития литературы и народа и был связан с пробуждением демократических надежд, расширением демократического сознания в стране, пережившей и фашистскую диктатуру и борьбу с фашизмом лучших сил нации. Но когда изменилась общественная ситуация, когда социальные противоречия капитализма стали обостряться резче, хотя обострение это скрывалось за фасадом экономического перевооружения итальянского капитализма, создававшего так называемое «общество массового потребления», искусство начало чувствовать границы возможностей неореалистической лирико-документальной прозы, и далеко не все ее эстетические прин-

ципы и приемы были использованы и могли быть использованы критическим реализмом, переходившим к анализу и исследованию новых общественных процессов и явлений жизни. Аналитически-объективная проза Моравиа, рассматривающего человека как производное от общественных условий, с которыми он находится в сложных, большей частью антагонистических отношениях, или сказочно-поэтическая фантастика Кальвино, как и восходящее к гоголевской традиции, пронизанное состраданием ко всем Акакиям Акакиевичам современного мира ироничное повествовательное искусство Монтеллы, равно и художественный поиск других критических реалистов не укладывались в границы неореализма.

Но, отходя от принципов неореалистической поэтики, итальянский критический реализм сохраняет постоянный интерес к социальной тематике, открытой неореализмом, и дух критицизма, выпестованный Сопротивлением и последующей борьбой народа за демократические права, за мир, против угрозы новой войны, против политической реакции.

Вместе с тем, возвращаясь к периоду Сопротивления, некоторые критические реалисты — не только итальянские — начинают рассматривать как огромное историческое несчастье то, что его надежды и идеи не удалось воплотить в жизнь. Изображая трагические судьбы участников Сопротивления, которым современное буржуазное общество закрывает жизненные перспективы, отказывает в тех правах, которые они завоевали с оружием в руках, в открытом бою, критические реалисты обвиняют современную буржуазию, поощряющую или сквозь пальцы смотрящую на деятельность неофашистских организаций и преследующую бывших борцов Сопротивления, верных сынов народа.

Арман Лану в романе «Свидание в Брюгге» показал, как не могут найти себе места в послевоенном мире люди, сражавшиеся в маки, хранящие верность пережитому и испытанному. Герои этого романа, и Робер Дрюин и врач Оливье Дюруа, находятся в непреодолимом разладе с обществом, в котором вынуждены жить, и этот раскол проходит через все их существо, затрагивая и семейные чувства, ибо оба они еще продолжают хра-

нить верность тем нравственным и общественно-политическим критериям, которые были ими выработаны и восприняты в годы подполья. Дюруа становится врачом психиатрической лечебницы, и образы ее клиентов символизируют безумие, все больше охватывающее современный буржуазный мир, где раздуваются военный и антикоммунистический психозы, маниакальная подозрительность, где ведется охота на инакомыслящих. Как предаются идеи Сопротивления, показал Пьер де Лескюр в романе «Время Консьянсов», создав образ духовно деградирующего писателя Консьянса, некогда связавшего свою судьбу с Сопротивлением, а ныне трусливо отрекающегося от прошлого и не знающего, как от него избавиться.

Но гораздо серьезнее для судеб критического реализма, для тех морально-этических критериев, которыми руководствуются его демократически настроенные художники, становятся попытки противопоставить или, во всяком случае, отделить гуманистическую сторону Сопротивления от революционной, действенной, как это случилось в романе Карло Касолы «Невеста Бубе», где за Бубе — преследуемым буржуазной юстицией бойцом Сопротивления — все же сохраняется оттенок моральной вины. И ее не снимает высокая моральная чистота исходных побуждений Бубе к действию, нравственная стойкость его невесты Мары — образа крупного масштаба и содержания, вобравшего в себя позитивные стороны народного характера. Подобный подход к оценке прошлого говорил о духовных колебаниях писателя, отразившего настроения растерянности перед усложнением современной социальной действительности. Между тем высокие общественные и морально-этические критерии оценки действительности позволили современному критическому реализму запечатлеть поворот капиталистического общества к реакции, усиление охранительных тенденций в социальной практике буржуазии и в буржуазном сознании, породивших «охоту за ведьмами», свирепую борьбу с прогрессивными идеями, разнуздывание антикоммунизма, расизма, поддержку неофашизма.

Пьесы Лиона Фейхтвангера «Помрачение умов в Бостоне», Артура Миллера «Суровое испытание», посвященные процессам над ведьмами XVII века в Бостоне и Сайлеме, исследовали и бескомпромиссно осуждали духовный и политический фанатизм, который в наше время стал питательной почвой для идейного и политического мракобесия, контроля над мыслями, подавления личной свободы человека.

Сатирические романы Грэма Грина «Тихий американец», «Наш человек в Гаване» раскрывали извращенную, бесчеловечную, безумную логику заправил «холодной войны», вершивших свои злодеяния и проводивших антинародную политику под громогласные крики о защите священных принципов Демократии с большой буквы, что на практике означало необъявленные войны, бомбежки напалмом мирных городов и деревень, подавление народных движений, поддержку реакционных и диктаторских режимов, заговорщическую деятельность, политику «плаща и кинжала», диверсии, террористические акты, подкуп и шантаж, вмешательство во внутренние дела других стран. Изображая грязную закулисную деятельность «тихого американца» Пайла, напичканного идеями о превосходстве американского образа жизни, описывая перипетии тайной войны, в которую оказался втянутым Уормолд — рядовой человек, ранее не занимавшийся политикой и воочию убедившийся в жестокости и бесчеловечности вдохновителей тайной войны, писатель прямо и недвусмысленно ставит коренную для критического реализма проблему выбора: «...рано или поздно человеку приходится встать на чью-нибудь сторону. Если он хочет остаться человеком» [1].

Оставаться человеком — значит в первую очередь бороться со всеми видами и формами общественной реакции. Для гуманистически настроенных западногерманских писателей одной из важнейших, определяющих тем стало разоблачение «непреодоленного прошлого», то есть борьба с нацистским наследием в ФРГ. Романы

---

[1] Грэм Грин. Наш человек в Гаване. Тихий американец. М., Изд-во иностранной литературы, 1959, стр. 424.

Вольфганга Кеппена «Голуби в траве», «Теплица», «Смерть в Риме» с достаточной отчетливостью показывали, как трудно осуществлялись надежды на подлинно демократическое возрождение страны, пережившей военный разгром, но не имевшей своего движения Сопротивления такого же масштаба и значения, как в других странах, освободившихся от фашистской оккупации.

По-прежнему стремятся подняться к командным высотам люди типа эсэсовского генерала Юдеяна («Смерть в Риме»), для которого в прошлом ничто не забыто и не отвергнуто. Кеппен весьма выразительно изображал трусливую компромиссность консервативных западногерманских политиков, скрывающих за разглагольствованиями о демократии свою поддержку силам реакции.

Обращаясь к опыту прошлого, Генрих Бёль в ряде романов — «Где ты был, Адам!», «И не сказал ни единого слова», «Дом без хозяина» — и в своей новеллистике показывал обреченность гитлеровской армии в минувшей войне, исторический крах германского милитаризма. Рядовых солдат он поначалу изображал и как носителей зла и одновременно как его жертву. Сущность и смысл войны еще не обнажались в его ранних произведениях — она представала злом, разрушающим души людей, одетых в солдатские мундиры и ставших убийцами.

Бёль постепенно приходил к необходимости ответить на вопрос о вине рядовых участников войны и показывал, что они также несут ответственность за злодеяния фашизма и не являются просто жертвами войны. Он прослеживал прямое и косвенное, опосредствованное влияние войны на сознание народа, распад семейных и супружеских связей, духовное одичание молодого поколения, выросшего под рев сирен воздушной тревоги, учившегося жизни на черном рынке, ставшего свидетелем морального разложения взрослых, обнаженности человеческих отношений, разнузданности человеческого эгоизма. Бёль отобразил возрождение реваншистских сил, стремящихся повернуть историю вспять и снова на-

вязать немецкому народу агрессивную националистическую и милитаристскую идеологию.

Содержанием своих произведений он призывал к борьбе с политической реакцией. Он считал, как и Вейзенборн (роман «Преследователь»), что лучшим способом борьбы с возрождением неонацистской идеологии, милитаризма должна была бы стать активизация прогрессивных элементов общества. Поэтому он не толкает своих героев, как это сделали, например, Ульрих Бехер в романе «Вскоре после четырех» и Альфред Андерш в романе «Красная», на личную расправу с фашистами, совесть которых была отягчена кровавыми преступлениями. Удовлетворяя чувство личной ненависти, герои этих романов ничего не решали в борьбе с фашизмом. Подобный индивидуалистический способ борьбы отражал отсутствие у этих писателей веры в возможности общества противостоять неофашистской опасности.

Критические реалисты в западногерманской литературе, борясь с «непреодоленным прошлым», показали, что в условиях, когда буржуазная демократия закрывает глаза на прошлое нацистских преступников, те легко и безболезненно уходят от ответственности, приспосабливаясь к новым политическим условиям. Так, успешно перекрашивается в последовательного демократа Пауль Верлен Зондерман в романе Шаллюка «Энгельберт Рейнике», посвященном изображению проникновения неофашистского духа в западногерманскую школу. Писатель боролся своим романом с попытками реакции соблазнить, отравить западногерманскую молодежь чуть подновленными неонацистскими идейками. Эту же проблематику разрабатывал и Томас Валентин в романе «Им не помогли советом».

В поле зрения критических реалистов входят различные аспекты послевоенного идеологического и экономического перевооружения западногерманского общества. Однако произведения, посвященные изображению этого процесса, например роман Дитера Латтмана «Человек с семьей», нередко содержали лишь частичную критику буржуазной системы. То же можно сказать и о романах Гюнтера Грасса «Собачьи годы», «Жестяной барабан»,

«Местное обезболивание», написанных в духе сатирического гротеска и рассчитанных на то, чтобы исследовать и изобразить узловые проблемы жизни немецкого народа за последнее тридцатилетие. Роман «Собачьи годы» не содержит синтетического анализа действительности, поскольку Грассу не удалось раскрыть первопричины основных определяющих событий истории — причины возникновения фашизма и войны, приведшей Германию к национальной катастрофе.

Более широкая основа социальной критики содержится в романах Генриха Бёля «Бильярд в половине десятого», «Глазами клоуна», где многие аспекты жизни боннской Германии, происки политической и церковной реакции, объединяющей и цементирующей лагерь буржуазии, критикуются, высмеиваются и подвергаются моральному осуждению.

Ганс Шнир, профессиональный клоун, сын богатого рейнского фабриканта, порвавший с семьей, рвет духовные связи и с буржуазным обществом, в котором чувствует себя изгоем и чужаком. Он делает свой выбор и оказывается вне общества, которое его вытолкнуло из своих рядов. Но вот где и с кем окажется этот одинокий правдоискатель — на этот вопрос ответить труднее, ибо у Бёля, как и у других западногерманских критических реалистов, по существу отсутствует более или менее сложившаяся позитивная общественная программа. Она или сводится к поддержке социал-демократической идеологии, как у Гюнтера Грасса или Ганса Вернера Рихтера, или выражается в нравственно-этической критике капитализма с отвлеченно-гуманистических позиций.

Подобного рода неотчетливость социального идеала, характерная для многих художников современного критического реализма, ослабляет их критику действительности и затрудняет исследование противоречий буржуазного общества, что подтверждает, в частности, творчество «рассерженных молодых людей», довольно язвительно критиковавших в свое время отдельные стороны жизни современной Англии. Однако, высмеивая духовную бессодержательность современной буржуазии, пре-

зирая ее за интеллектуальную нищету, показывая отсутствие для своих героев перспективы на осмысленную, творческую жизнь, «рассерженные молодые люди» не умели ничего противопоставить обществу, которое они критиковали, кроме своего гнева и раздраженности.

Самые решительные слова осуждения в адрес буржуазной Англии произносит Джимми Портер, герой пьесы Осборна «Оглянись во гневе». Его напускной цинизм, его инвективы — резкие и саркастические — по отношению к консерватизму мышления буржуа скрывали жажду цельной, насыщенной жизни, вместо которой ему досталось прозябание в лавочке, конфликт с мещански ограниченной и мещански покорной женой, снедающая неудовлетворенность, недовольство самим собой и собственным гневом.

Ничего, кроме гнева, у Джимми Портера не было, и он не знал, что можно построить на обломках того социального здания, которое он жаждал разрушить в мыслях своих.

Отсутствие конструктивной идеи у «рассерженных молодых людей» обеднило и ослабило их искусство, ставшее лишь эпизодом в развитии современного критического реализма. Ныне бывшие «рассерженные» благополучно интегрировались тем обществом, которое они осуждали, и превратились в типичных буржуазных литераторов.

Нельзя не отметить, что в поисках верной исторической перспективы современный критический реализм сталкивается в высокоразвитых капиталистических странах с рядом объективных трудностей, вызванных структурными изменениями самого капитализма и тем, что классовые противоречия буржуазного общества начинают ныне выступать в иных формах, нежели в недавнем прошлом, и не всегда и не сразу раскрывают себя как выражение основного противоречия капитализма — между общественным характером производства и частным способом присвоения.

«Теперешняя действительность абстрактнее, чем в прошлом»,— говорил в своей речи на ленинградском симпозиуме по проблемам романа известный итальянский писатель Гвидо Пьовене.

Научно-техническая революция, происходящая ныне в мире, огромное развитие индустрии, опирающейся на завоевания автоматизации, кибернетики, на методы экономического программирования, привели к изменениям в области производства, к созданию новых форм и видов массового потребления, распространению новых средств информации, усиливающих влияние на сознание людей, рекламы, пропаганды и т. д. Трансформация буржуазной демократии, усложнение и расширение всевозможных общественных организаций — профсоюзных, религиозных, культурных и других — весьма серьезно воздействуют на демократическое сознание, нередко дезориентируя его и насаждая различного рода общественные иллюзии.

Энергичное срастание монополистического капитала с государством, аппарата монополий с государственным аппаратом позволяет вуалировать как эксплуататорскую природу буржуазного государства, так и усиление прямых и косвенных форм эксплуатации масс монополиями. Вынужденные уступки трудящимся со стороны монополий повысили средний уровень личного потребления трудящихся, что, в свою очередь, отразилось на формировании у них отчетливого классового самосознания. В то же время трудящиеся для сохранения достигнутого уровня потребления вынуждены вести забастовочную борьбу, которая принимает в современных условиях все больший размах и остроту. Усиливается протест масс и против обесчеловечивания человека современным капитализмом и современными способами производства, лишающими человека активной роли в труде и низводящими его на уровень придатка к автомату или системе автоматов. Возрастает тревога масс за судьбу мира, вызванная агрессивностью правящих капиталистических кругов, ростом военной опасности.

Современное искусство сталкивается с усложняющейся, чреватой огромными катаклизмами и потрясениями действительностью и само претерпевает серьезные изменения. Действительность эта может быть познана, проанализирована и отражена в истинных своих очертаниях, подлинных противоречиях лишь искусством, хра-

нящим верность реализму как творческому методу. Нереалистические течения современного искусства не способны справиться с этой задачей.

Критический реализм, существенно видоизменившийся в современную эпоху, тем не менее продолжает развиваться и обогащать свои эстетические свойства. Он отразил и обобщил социальные процессы, подтверждающие фундаментальный факт современной истории — смену одной общественной формации другой, основанной на социалистических принципах. Ставя и анализируя проблему социального выбора, критический реализм тем самым исследовал доступными для себя средствами проблему ликвидации тех условий, которые порождают отчуждение со всеми его экономическими и духовными последствиями, и в этом отношении он выступает как союзник реализма социалистического. Завоевания критического реализма основываются на анализе, художественном исследовании, познании действительности, на изображении человека в конкретных связях с общественной средой, в которой он живет и действует.

Современный критический реализм широко пользуется различными средствами художественной выразительности: приемами монтажа, внутренним монологом — прямым и косвенным, сдвигами повествования во времени, ретроспекцией, вторгающейся в ход и течение сюжета, ведением параллельных сюжетных линий внутри главного сюжета, символикой образа. Рядом с этими относительно новыми способами и приемами повествовательного искусства продолжает развиваться повествовательная форма, опирающаяся на реалистическую традицию XIX века, с последовательно хронологическим развитием сюжета и многосторонней обрисовкой характеров, места действия, обстановки и среды.

Под воздействием изменений, происшедших в современной литературе и искусстве за последние годы, и под влиянием роста и распространения нереалистических течений в эстетике стали резко противопоставляться друг другу, как внутренне несовместимые, два главных принципа эстетического освоения и изображения жизни. Один из них, так называемый аристотелевский, основанный на ми́мезисе, или подражании, считается некоторы-

ми художниками и эстетиками устарелым, и ему противополагается как наиболее соответствующий духовному опыту XX века мифологизирующий способ изображения, пренебрегающий жизнеподобием образа или ситуации, творчески преобразующий реальность и отвергающий ее законы. Но если рассматривать эти тенденции в пределах эстетики реализма, то противопоставление ми́мезиса творческому пересозданию действительности окажется мнимым.

В «Поэтике» Аристотеля искусство не сводилось к подражанию природе: ми́мезис у него неразрывно связан с восприятием, то есть с субъектом. И в этом трактате, и в «Первой Аналитике», и в трактате «Об истолковании» Аристотель говорил не о копировании действительности, а имел в виду ее обобщение поэзией, что, согласно его воззрениям, делало поэзию более философичной и серьезной, нежели история, говорящая о единичном.

Иными словами, художник, руководствуясь своим знанием природы и жизни людей, создает на основе общего единичное, то есть художественный образ, который не является простым подобием действительности, но *соотносится* с ней. Убедительность художественного образа может быть такова, что в восприятии неправдоподобное предстанет как правдоподобное, лишь бы образ казался вероятным или заслуживал доверия. Поэтому Аристотель допускал в искусстве существование нелогичного, удивительного, фантастического. Следовательно, «аристотелевский» принцип изображения действительности несводим к ее прямому, тождественному воспроизведению и оставляет достаточный простор для творческой фантазии. По сути принцип ми́мезиса был первоначальной, наивной характеристикой искусства как отражения действительности.

И в дальнейшем на всем протяжении развития искусства он, углубляясь и совершенствуясь, помогал укрепить реалистический подход к миру, к жизни, понять их и осмыслить действующие в них силы.

Реализм вообще не есть простое и прямое удвоение действительности. Искусство реализма создает эстетическую реальность, своим генезисом органически свя-

занную с действительностью и выражающую ее суть как в жизнеподобных, так и не совпадающих с жизнеподобием, условных формах, оно свободно в использовании художественных средств, избираемых для достижения эстетического эффекта.

Все приемы и способы изображения вполне укладываются в эстетику реализма, если они содействуют художественному познанию мира. Что касается мифологизирующей тенденции, то она оказывается несовместимой с реализмом, так как она отрывает искусство от материнской почвы жизни, не желает считаться с великой дисциплиной реальности и творческому пересозданию действительности противопоставляет воспаленную субъективность художника, пренебрегающего объективностью мира.

Мифологизирующие тенденции, вспыхнувшие в шестидесятые годы в искусстве, питали иллюзию, что реализм как художественный метод якобы исчерпал себя и находится в закате.

Сторонниками современных нереалистических течений в искусстве и эстетике, в частности неоавангардистами, реалистическое искусство рассматривалось как не приспособившееся к современности детище XIX века, а важнейшие свойства реализма — способность к художественной типизации характеров героев и обстоятельств их жизни, историзм в подходе к изображению объективных жизненных процессов, равно и соотнесенность произведения искусства с действительностью — как необязательные для художественного творчества. Для нереалистического искусства и литературы так оно и было.

Но минувшее десятилетие не стало для них периодом полного господства в художественной и духовной жизни. Рассыпались, не устояв перед натиском реальности, неоавангардистские группировки, возникшие в начале десятилетия, а их многочисленные декларации и манифесты, провозглашавшие и смерть искусства, и тотальный отказ от традиции, от идеологии, обосновывавшие подход к искусству как к чистой структуре или конструкции, а к литературному произведению как к автономному «тексту», оказались мертворожденными. Натурализм

поп-арта начал вводить фигуративность в живопись и скульптуру. Сейчас в изобразительных искусствах наметилось возрождение интереса к реализму и его эстетическим завоеваниям. Экстремизм чистого экспериментаторства в литературе зашел в тупик, иссушал и обеспложивал образную, выразительную, коммуникативную и познавательную способность искусства слова.

Средства и технические приемы выразительности, выработанные нереалистическими, в том числе неоавангардистскими течениями, преспокойно перекочевали в «массовую литературу» и были ею восприняты, обнаружив тем самым собственную тривиальность. И левацкая оппозиционность, анархистское бунтарство неоавангарда также были амортизированы современным буржуазным обществом, подтвердив ограниченность крикливого революционаризма.

В неблагоприятной для творчества атмосфере «массового» или «потребительского» общества, где законы рынка диктуют художнику и навязывают ему ходовые, пользующиеся спросом пониженные эстетические и вкусовые требования, где правящие классы, опираясь на могучие и разветвленные средства массовой коммуникации, беззастенчиво манипулируют и сознанием интеллигентов и сознанием трудящихся; где ведется непрерывная, не гнушающаяся ничем борьба с освободительными идеями века,— реалистическое искусство тем не менее выстояло и продолжает развиваться. Его изобразительный язык изменился, но основные черты, которые отличают реализм от других художественных течений и методов в искусстве, пополняясь новой содержательностью, сохранились и не подверглись эрозии.

Писатели-реалисты типизируют ныне не только обстоятельства жизни своих героев, условия их существования, но и отдельные аспекты этого существования — ситуации, положения, нередко мыслительный образ реальности, возникающий в сознании героя, прибегая к условным, обобщенно-сгущенным, не обязательно жизнеподобным, но жизненно достоверным способам изображения.

Критический реализм и в минувшем десятилетии сосредоточивался на изображении важнейших сторон

общественного бытия современного человека. Анализируя то новое, что вошло ныне в социальные отношения, литература, выражающая демократическую оппозицию «обществу массового потребления», раскрыла особый вид репрессивности, свойственный этому обществу, показав новые формы подчинения человека действующей социальной системе. В романе итальянского писателя Гоффреде Паризе «Хозяин», разрабатывающем традиционную для литературы тему поисков человеком жизненного самоопределения, репрессивность общества обнажена весьма наглядно. Героем романа избран человек, следующий в своей жизненной программе стандартному идеалу среднего обывателя «общества массового потребления». Поэтому он не назван в романе, поскольку автор изображает не индивидуальный случай, а более универсальную ситуацию, в которой может оказаться любой и каждый. В этом отношении «Хозяин» сроден произведениям других критических реалистов — Бёля, Моравиа, Перека, Кобо Абе и тех, кто изображает рядового человека элементом или частицей подавляющего его безликого коммерческого или промышленного механизма.

Ультрасовременная фирма, блистающая алюминием и стеклом, где служит герой романа, тоже обезличивает людей, вытравляя в них индивидуальность. Паризе показывает, что подобная деперсонализация личности сопровождается драмами и проходит мучительно. И хотя фирма есть нечто само по себе безликое, тем не менее ее анонимность весьма относительна, ибо на ее вершине находится Хозяин — существо, похожее на злое насекомое, обладающий далеко идущими замыслами. Он стремится не только к коммерческому преуспеянию, но претендует на нечто большее, а именно — селекцию, выведение нового типа работника, полностью подчиненного его воле.

Это придает роману Паризе философичность и позволяет ему собрать воедино и подвергнуть критике расхожие идеи и мифы «массового общества», что он и делает, прибегая к притчеобразной, параболической манере повествования, к сатирическому гротеску и при-

смам трафарета при изображении бесправного положения героя и его податливости напористой воле Хозяина.

Пародируя систему «человеческих отношений», это изобретение современного менеджеризма, направленное на всемерное повышение производительности труда работника, вытравливание из его сознания чувства классовой солидарности и замену его чувством преданности фирме или предприятию, Паризе ставит героя романа и Хозяина в отношения внешнего партнерства, на деле оказывающегося мнимым. Для того чтобы подчеркнуть их фиктивное «равенство» и одновременно — дистанцию, разделяющую Хозяина и наемного служащего, Хозяин, именующий героя романа своим «другом», заставляет делать ему весьма болезненные совершенно ненужные уколы витаминов, подчеркивая, что и он, Хозяин, тоже получает эти уколы. Дабы еще больше подавить волю героя, Хозяин, прекрасно зная, какую роль в современном обществе играет вопрос престижа, тем более в иерархии служебных дел, помещает героя в «рабочий кабинет», который на деле является перестроенной в комнату бывшей личной уборной Хозяина.

Роман Паризе — и это особенность современного реалистического повествования — прибегает к алогизмам, граничащим с клоунадой, для того чтобы обнажить и бессмысленность и жестокость повседневной жизни, замаскированные потребительскими мифами и иллюзиями. В конце концов Хозяин вынуждает героя жениться на слабоумной девице, от которой, по его хозяйским расчетам, и должно появиться потомство покорных, нетребовательных людей — живых роботов. Такова сатанинская мечта Хозяина.

Герой получает все, что он хотел, идеал его осуществился: у него есть квартира, жена, холодильник, твердая служба, надежда на покупку автомашины. Более того, он признается, что в отдельные минуты жизни испытывает «чувство опьянения и великого счастья», порожденного утратой своего человеческого «я». Обезличивающий человека образ жизни представляется ему естественной нормой бытия, ибо он позволяет не думать над подлинной сложностью реального мира.

Подобное умонастроение не редкость, и Паризе зорко уловил его, показав, что питательной почвой для него является социальная система, которая манипулирует человеком как физической и духовной единицей, ставя его в зависимость от колебаний конъюнктуры, и извращает в политических целях его сознание. В равной мере роман Паризе — и это характерно для ряда произведений современных критических реалистов — направлен против пассивного, потребительского отношения человека к жизни, за что тот неизбежно платится духовной деградацией.

Борясь против манипулирования человеком, реалистическая литература отразила и нарастание протеста против господствующей социальной системы.

Многие вдохновители и теоретики ультралевацкого, гошистского движения, например Герберт Маркузе и другие представители «франкфуртской критической школы» — социологи и философы, пытались доказать, что рабочий класс якобы утратил ныне свою революционность и руководящая роль в освободительной борьбе переходит теперь в руки интеллигенции, студенчества, а также деклассированных людей. Но правдивое, реалистическое изображение положения и настроений трудящихся опровергает эти тезисы.

Если героя Паризе раздавил обесчеловечивающий механизм фирмы, то герой романа западногерманского писателя Макса фон дер Грюна «Два письма Поспишилу» высвобождается из-под власти мифов и иллюзий потребительского общества.

Поспишил — рабочий современной формации, обученный для обслуживания кнопочной техники. Без апокалипсических ужасов и ностальгии по ушедшим временам фон дер Грюн раскрывает громадный конфликт между безостановочно вползающими в жизнь новой системой труда, новой техникой и выполняющим трудовые функции человеком. Писатель справедливо рассматривает этот конфликт как современный, а новую технологию — как фактор порабощения и обезличивания человека. Поспишил работает на полностью автоматизированном предприятии, где не делают «различия между тем, кто числится на картотеке рабочим, и тем, кто чис-

лится служащим», и большинство из них ездит на службу на собственной машине. У него есть семья, дом, сад, неплохое жалованье. В обязанности Поспишила и его коллег входит непрерывное наблюдение за режимом работы ультрасовременной электростанции, и за восьмичасовой период наблюдения за стрелками прибора Поспишил и его коллеги сами начинают чувствовать себя кнопками, а не людьми. Это — совершенно новое самоощущение рабочего человека, и Грюн описал его весьма сильно. В свободное время герой романа не может сбросить с себя бремя апатии: его ничто не интересует — ни жена, ни дом. «Я просто чересчур устаю, чтобы делать что-то после работы». Но установившийся порядок неустойчив, и он взрывается, когда Поспишил непосредственно сталкивается не с технической, а с социальной системой.

Он получает известие от матери, что человек, выдавший его отца, а ее мужа фашистам,— жив. И Поспишил, чтобы увидеть его, не получив законного отпуска, самовольно отлучается с работы.

Он не убил предателя, как поступил бы в подобном случае герой Эриха Мария Ремарка. Герой фон дер Грюна живет и действует в более сложной обстановке, и писатель, прибегая к приему хеппенинга, то есть театрализованно-символического действа, заставляет своего героя ограничиться тем, чтобы ночью срезать розы около дома предателя, которые тот тщательно лелеял, и спилить старое дерево, которое для того было зна́ком устойчивости взглядов, которым он остался верен до последних дней, поскольку убедил себя, что дело, которому он служил, в конце концов возродится, если будет расти это дерево. Поступок Поспишила имел символическое значение — он заставил бывшего наци дрожать от страха в ожидании возмездия — и одновременно показывал, что писатель избегал изображать конкретные формы общественной борьбы, что тоже характерно для современных критических реалистов, которые еще не обладают надлежащим социальным инструментарием для оценки классовых конфликтов в современном, необычайно быстро меняющемся мире.

Дома Поспишила ждало другое известие — об увольнении со службы. И за то короткое время, пока Поспишил снова, на весьма унизительных условиях, был возвращен на прежнюю работу, он убедился, что те явления, которые «общество массового потребления» считало изжитыми — безработица, нужда, черные списки и т. д.,— есть жуткая реальность. Мнимо благополучный конец романа, пародирующий «счастливые концы» сочинений массовой буржуазной литературы, однако, подтверждал, что Поспишил стал иным человеком, ибо рабочие не интегрируются системой, но ей противостоят.

Для многих критических реалистов, признающих изменчивость современного сверхиндустриального мира, вступившего в период научно-технической революции, тем не менее бесперспективным представляется само социальное будущее общества, в котором подвергаются энтропии — разрушению и распаду — основополагающие морально-этические принципы. Тема разрушения общественных устоев проходит через многие произведения современных крупных критических реалистов. В романе американца Джона Чивера «Буллет Парк» состояние исчерпанности жизненных ценностей определяет образ мышления и форму повседневного существования всех обитателей небольшого, заурядного американского городка. В Буллет Парке почти все люди живут одинаково — внешне упорядоченно, но внутренне до крайности неустойчиво. Их благополучные дома с холодильниками, мебелью, книгами, которые никем не читаются, большей частью заложены и перезаложены. Светское времяпрепровождение, званые обеды, хождение в церковь, на коктейли, наконец, друг к другу не могут заполнить их существование и скрыть их внутреннюю обездушенность.

Отсутствие весомых жизненных целей, ощущение краха основ собственного бытия толкает героев романа — и это говорит о реалистической прозорливости писателя — на необдуманные, неподготовленные и даже немотивированные поступки, ломает их психологию. Человеческая натура при том образе жизни, который ведут обыватели Буллет Парка, становится неуправляе-

мой, даже опасной. Герои или впадают в хронический алкоголизм, или в душевную депрессию, или прибегают к наркотикам, чтобы обмануть себя и уйти от холода жизни. Совершенно закономерно один из героев романа, следуя извращающей логике повседневности, приходит к мысли о необходимости распять сына своего соседа, чтобы этим чудовищным поступком вызвать шоковую реакцию у других жителей города, понудить их осознать леденящую бессмыслицу их каждодневного существования и заставить их ужаснуться собственной слепоте и равнодушию.

Несмотря на то что кошмарный замысел не удался, сама возможность его возникновения, его зарождения в недрах пропитанного насилием провинциального быта говорит о том, что общество, изображенное Чивером, утратило свою мечту, свою идею и не способно дать человеку те духовные ценности, которые могли бы наполнить смыслом и содержанием его жизнь.

Столкнувшись с новой исторической обстановкой, реалистическая литература, отразив ее сложность и конфликтность, обнаружила несостоятельность основных идейных принципов «общества массового потребления», порожденных им мифов и надежд и сосредоточила свои усилия на поисках новых духовно-эстетических ценностей взамен изживших или скомпрометировавших себя. Новая действительность, как показал опыт развития современного искусства, в полноте ее сущностных противоречий и перспектив может быть освоена и осмыслена лишь теми художниками, для которых творчество неотделимо от познания мира в его непреложной истинности, кто не подменит ее реалистическое изображение мифологизирующей интерпретацией жизни и положения человека в современном мире. Мифологизм в таком его понимании и толковании несовместим с реалистическим искусством. Ибо реализм начинается там и тогда, когда за самодвижением и саморазвитием образов произведения прозревается исследование художником действительности, отношений человека и общества, социальной жизни людей в ее подлинных противоречиях.

Реалистическое искусство — и в этом его величие,

залог его могучего развития, его блистательного будущего — изобразило движение человека по путям истории, его подъем к осознанию собственной роли как творца истории, ее демиурга, как активного начала интеллектуального и общественного прогресса.

Человек в величии его дел и страданий, в полноте и сложности его духовных проявлений, его возможностей, его воли к созиданию — вот истинный объект реалистического искусства. Человек, вырывающийся из-под власти несвободы, несправедливости, к подлинной свободе,— вот его герой, которому принадлежит будущее.

СОДЕРЖАНИЕ

Борис Леонтьевич Сучков

ИСТОРИЧЕСКИЕ СУДЬБЫ РЕАЛИЗМА

М., «Советский писатель», 1977, 528 стр.
План выпуска 1977 г. № 365

Художник Е. И. Коган
Редактор В. П. Балашов
Худож. редактор В. И. Морозов
Техн. редактор В. Г. Комм
Корректоры Л. И. Жиронкина и
Т. П. Лейзерович

Сдано в набор 8/VII 1976 г. Подписано к печати 25/I 1977 г. Формат 84×108 1/32. Бумага типогр. № 1. Печ. л. 16 1/2. Усл. печ. л. 27,72. Уч.-изд. л. 27,41. Тираж 30 000 экз. Заказ № 749. Цена 1 р. 45 к.
Издательство «Советский писатель».
Москва Г-69, ул. Воровского, 11.

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 190000, Ленинград, Центр, Красная ул., 1/3.